العدد
446
حزيران
2008
السنة السابعة و الثلاثون

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243 . فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

الـعدد 446 حزيران

هل نبدأ الآن؟!..

فادية غيبور

في زحمة ما نقرأ من شعر ونثر وقصة تستوقفنا حالات معدودة من إبداع حقيقي يتميز بالأصالة والجدة معاً ويتمثل ثقافة عميقة الجذور في ذات المبدع فإذا بها تفيض كنوزاً لا تحتاج إلى مفتاح أو رقية ـ افتح ياسمسم ـ لكي تشد عينيّ القارئ وقلبه وتتغلغل في نفسه زهوراً وفراشات وعصافير..

ومناسبة هذا الكلام أن يدي عثرت على عدد قديم من ملحق الثورة يضم زاوية للشاعر المبدع المنسي علي الجندي يقول فيها:

" ربما كان رسول الفراشات طويل البال وللحب تذكرة وطريق، ولمرارة اللحظة رسم الحب القليل؛ إنني أبتني لكم بيتي وهواياتي وأنصح بالمرور من الهيكل إلى آخر السور المنتقاة..".

هل ثمة من يخالفني الرأي في شعرية هذه الجمل القصيرة وعمق الغاية التي تصل إليها؛ إن كان ثمة من.. فليقرأ ما تلا ذلك من قول: " أنتظرك من حالق ويدي مشبكة بخصلة الشعر البيضاء.. الله.. يا حديقة أيامك النامية في كأس مسراتي!.. انتضى كل سيفه المقرور من برد وأسئلة فإذا هو يتفصد عرقاً وإذا بالمقولة المدماة تخرج من فمه وكأنه أرسلها لمقلاع رحيم"...

هذه الجمل القليلة حركت في أعماقي سيلاً من المرارة وإحساساً باقتراف ذنوب التراخي والمراوحة في المكان.. وأن ما أكتبه وكثيرون.. لما يبلغ حالة الإبداع الحقيقي .. قد يقترب منها في حين ليبتعد عنها في أحايين كثيرة؛ لا لشيء سوى أننا متساهلون مع أنفسنا معجبون بها حدّ التخمة والغرور؛ وغالباً ما نصفق لأنفسنا بعد كتابة فقرة من مقالة أو جملة من الكلام الموزون على إيقاعات الخليل بن أحمد؛ بل إن كثيراً منا قد يلجأ إلى القص واللصق والتجميع ولا سيّما بعد دخولنا عالم الشبكة العنكبوتية " النت " فنخرج من دائرة الإبداع لنتحول مجرد كتبة يلخصون أو يكررون ما كتبه غيرهم.. فيمر ما يكتبونه سريعاً عابراً بلا أثر يذكر اللهم إلا أثر الحبر على الورق..

كنا ننتظر الصحف اليومية لأن زاوية اليوم للشاعر فلان أو للأديب الباحث علان.. لماذا؟ لأنهم كانوا حقيقيين ملتصقين بهموم الناس قريبين منهم فما تحدثوا عن بلور سحري في كواكب أخرى ولا أبحروا في سفن الدهشة إلى جزر سندبادية يغفو اللؤلؤ والمرجان في مجاهيل المياه المحيطة بها. لقد طلعوا من تراب هذا الوطن وانتموا إليه بعقولهم وأرواحهم والتصقوا بهموم ناسه وقضاياهم حتى التوحد..كانوا من هنا؛ وتحدثوا عن "هنا". فإلى أين نمضي؟!..

أين نمضي ونحن نكتب كلماتنا المهاجرة إلى عوالم بعيدة ومواضيع بعيدة هي إلى التهويم والهروب من مواجهة الذات أقرب، إلى أين نمضي والأخطار تحدق بنا من الجهات كلها؛ وحلقات المؤامرات تزداد إحكاماً على العنق العربي تحت مسميات كثيرة...غزو ثقافي.. تطبيع.. عولمة..إلخ.

وماذا عن دور الأدب والأدباء والمفكرين؟.. تراهم يفعّلون النضال بالقلم أم أنهم سينسحبون نحو ذواتهم ليبكوا على أنقاض الفجائع الإنسانية؟.. وهم القادرون على إطلاق رصاص الكلمة في الوقت المناسب وفي المدى المجدي الذي يمنح الكلمة شرعية الوجود والاستمرار..

في هذه اللحظات الصباحية؛ لحظات الصحوة الصباحية هذه... أراهم يجيئون... يتوافدون.. الشنفرى.. المتنبي.. المعري.. القروي..جبران.. نعيمة..العقاد.. يجيئون.. يقتربون من حدود ألمي؛ أتقرى وجوههم.. ألامس عتب عيونهم؛ وعيونهم ما نامت.. يوم كانت اليقظة غربة وحرماناً وتأملات فلسفية؛ عيونهم ما نامت على الرغم من فقدان البصر وخيبات الأمل وفراغ الصحراء بالنسبة لعدد منهم..

هل بدأت بالتهويم أنا الأخرى؟!.. ربما؛ ولكن لي عذري؛ فهل تعذرون؟!..

اللحظات أقصر مما نتوقع؛ ولأنها كذلك فهي أثمن مما نتوقع.. اليوم نحن موجودون. غداً.. من يدري؟..فماذا سنترك للقادمين من أبنائنا نحن المنتمين إلى أبراج الكلمة؟!..

تعالوا إلى الكلمة الطازجة القادرة على اختصار الهموم في قصيدة.. والحياة في رواية.. والوطن في عناق مديد..

فلتتقد الفكرة ولتنتفض الكلمة قبل أن يدهمنا الانطفاء.. ويصح فينا ما قالته الروائية المبدعة أحلام مستغانمي حول ضرورة اعتذار عدد كبير من الكتاب إلى الغابات لأنهم يهدرون الورق الذي ينشرون عليه كتاباتهم في مقالة لها بعنوان:"عذراً للغابات":

(بربّكُم، ماذا علينا أن نفعل مع رهط من الكُتّاب لا يتردّدون في ارتكاب جرائم في حق الشجر قبل البشر، بذريعة إثراء الأدب، مستعدّين إن اقتضى الأمر، لاغتيال غابة من أجل إصدار كتاب لن يقرأه أحد، إلاّ مَن أُرغم من الأصدقاء والأقارب على مباركة جرائمه الأدبية؟).

وتقترح الكاتبة نقل المهرجانات الشعرية والمؤتمرات الأدبية إلى الغابات اعترافاً بفضل أشجارها على الكتّاب قائلة:

(أتمنّى أن تستفيد إحدى وزاراتنا العربية للثقافة من هذه الفكرة، فثمّة أكثر من فائدة في نقل مهرجاناتنا الشعرية ومؤتمراتنا الأدبية إلى الغابات؛ فقد تُصلح الطبيعة ما أفسدته عادات الضيافة الباذخة، في ولائم القلم، وشراء الذِّمم.

ثمّ، قد تكون فرصة، ليقدّم البعض اعتذاراته للغابات، على ما اقترفه في حقها من جرائم أدبية).

أنبدأ بالاعتذار أم بالكتابة؟!..لنبدأ الآن..

❑❑

شهوة الأصل في الفكر النقدي عند أدونيس

قراءة في ثلاثية الأصل، والتقليد، والتجديد

حبيب بوهرور

ظلّ الكثير من النقاد والدارسين ينظرون إلى أدونيس الشاعر والمفكر والناقد من زاوية ضيقة، أساسها أن دوره لا يتعدى إعلاء ثقافة الرفض وانتهاج أسلوب التجاوز، وتحقيق أنموذج يتجاوز ذاته مع الزمن في الكتابة والإبداع. ولعل هذا ما شدّني أكثر فأكثر إلى البحث عن قراءة مغايرة تماماً، الغاية منها الابتعاد عن إطلاق الأحكام الأكاديمية التقليدية التي ترفض أو تتقبل التجربة الأدونيسية في شتى مراحل تشكّلها الفكري، والثقافي منذ الستينيات إلى يومنا هذا. فقد تناول الدارسون أدونيس كظاهرة مجدّت الشخص ذاته، وسوّغت لطروحاته وفق نظريات التلقي المبنية على أيديولوجية الدارس والناقد والمحلّل ذاته، وهذا ما عجّل بظهور نمط من الكتابة حول المشروع الأدونيسي لا تخرج عن الثنائية الكلاسيكية المبنية على المعارضة أو التأييد.

من هنا سأحاول أن أطرح ما أراه متشاكلاً ومختلفاً في الفكر النقدي الأدونيسي علنّي أبتعد في هذا عن القراءة "النقلية" لشتى أفكار أدونيس وطروحاته المتضمنة في كتبه الكثيرة، وإنما سأحاول أن أقرأ هذه الأفكار والمواقف ضمن سياقاتها الزمنية والفكرية والرؤيوية.

أعلن أدونيس منذ بحثه الأكاديمي الأول الموسوم بـ: "نظرية الهُوَ هُوْ بين حسين بن منصور الحلاج والمكْزُون السنجاري" وصولاً إلى كتابه "مقدمة للشعر العربي" 1971 ثم أطروحته في الدكتوراه "الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب" أن مشروعه الثقافي والفكري والحضاري هو الشروع في قراءة جديدة لما مضى، تمكنه من إعادة التملك المعرفي والثقافي لأصولنا الثقافية بعامة ولأصولنا التاريخية بخاصة. ولكن من دون أن يقع في خطأ تحديد ماهية "الأصل" لأنه، في تقديري، لم يفترض السؤال أصلاً، ويتضح هذا من خلال مراجعة كتاباته النقدية في مراحل مختلفة سواء في السبعينيات (مقدمة للشعر العربي، والثابت والمتحول، الأصول وتأصيل الأصول) أم في الثمانينيات في كتابه الشعرية العربية أو في التسعينيات في سيرته الشعرية، (هاأنت أيها الوقت) أو في بداية الألفية الثالثة في كتابه المحيط الأسود وتنبأ أيها الأعمى. فقد "يبدو أدونيس مشغولاً انشغالاً مصيرياً بفكرة الأصل، هذا الحداثي المغالي في حداثته والمتمادي في التحديث بلا تورع ـ حسب الصورة النمطية عنه ـ يظهر مهموماً بفكرة الأصل والتأصيل، كأنما هو أصولي متعمّق في أصوليته"(1). حيث يتجلى هذا ويتوزع في كتاباته النقدية والتنظيرية إلى درجة أنه أصبح الهاجس المتكرر بفعل الرغبة في إعادة قراءة الماضي والموروث، ضمن فضاءات جديدة ومختلفة تماماً عن الفضاء الكلاسيكي الاحتذائي الذي رسم مسار الشعرية العربية منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، معتمداً على أسس قيمية تارة وتنميطية تارة أخرى، أُبعدت وهمشّت في أثناء كل محاولة جادة لفتح ملف التحديث بعيداً عن آليات التغريب اللاصقة به قسراً، من هنا راجع أدونيس الماضي مراجعة أقرب إلى الموضوعية العلمية، لهذا أضحت الحداثة في المفهوم الأدونيسي السليم مصطلحاً مرادفاً لا ننشد منه التغيير، وإنما ننشد منه الإضافة والتمييز، شرط أن نحدّد العلاقات السليمة التي نؤسس من ورائها لمعنى اصطلاحي جامع للماضي من جهة ولماهية الأصل من جهة أخرى، وهذا ما ذهب إليه الغذامي حين اعتبر هذه القراءة والنظرة التأويلية للماضي والأصل نظرة حداثية بامتياز. يقول: "والحداثة أصل ينضاف إلى أصل وينبش عن أصل ويسعى إلى طرد كل دخيل عن ذلك الأصل. وإذا ما كانت الحداثة "أصلاً" فهذا معناه أنها ليست نقيضاً وليست غريبة وليست شاذة، بل ربما يقول قائل إنها ـ أيضاً ـ ليست جديدة، وكأنك تقول إن الحداثة ليست حداثة"(2).

من هنا كان طرح أدونيس إشكالية الأصل طرحاً قديماً جديداً في الآن ذاته، لأنه ومنذ الستينيات والسبعينيات بدأ في إعادة قراءة الماضي وفق رؤيا تنظيرية اعتمدت ثلاثة أسئلة رئيسية هي: ما الأصل؟... ما التجديد؟ ... ما التقليد؟(3). والدافع الأساسي وراء طرح هذه الأسئلة الحاملة لإشكالية التنظير الحداثية هو أن أدونيس ـ في اعتقادي ـ قد أدرك ذلك الخلط الكبير

الذي وقع ويقع فيه الكثير من الدارسين والنقاد والمنظّرين الذين أصبحوا لا يفرّقون بين الأصل والتقليد، إلى درجة أن كل كتابة تراجع التقليدية الكلاسيكية المتجاوزة تعّد بالنسبة إليهم هجوماً على قداسة الأصول، وأن كل تجاوز أو تأويل سرعان ما يفسّر على أنه بداية دعوة لهدم الأصل وتأسيس الأنموذج، من هنا يصبح أدونيس متهماً ويصبح مارقا، وكما هي القاعدة الجنائية فإن لكل متهم حق الدفاع والمرافعة ضد الاتهام"(4). ويتفق الدكتور والناقد ناظم عودة مع هذا الطرح عند أدونيس والغذامي معاً حين اعتبر أن إعادة مقاربة فكرة الأصل مقاربة تأويلية، وموضوعية في آن واحد هي سمة وخصيصة من خصائص الفعل الحداثي البناء". وهنا لابد من الإشارة إلى أن فكرة الأصل هي إحدى خصائص الحداثة، وفي الوقت نفسه هي إحدى خصائص حركات التحديث الغربية والعربية معاً، ففي عصر النهضة الأوروبية كانت ثمة عودة إلى التراث الإغريقي والروماني، وفي عصر النهضة العربية كانت ثمة عودة إلى التراث العربي، وقبل هذا وذاك، كانت حركة تحديث الثقافة العربية في القرن الثاني الهجري وما تلاه تعتمد آلية العودة إلى تراث الصحراء اللغوي والأدبي، لتحديث أنماط تلك الثقافة، وعلى هذا الأساس كان رجوع بشار بن برد وأبي نواس إلى تراث الصحراء، أي إلى الأصل. ولكن ما الرابط بين هذه العودات كلها؟"(5).

وأعتقد أن هذه العودة الأدونيسية وغيرها نحو "الأصل" هي عودة عقلانية بأتم معنى الكلمة، وجاءت كنتيجة حتمية لتحرّر الفكر الفلسفي التأويلي عند العرب من فكر ميتافيزيقي غيبي سكوني إلى فكر عقلاني لا يؤمن بالثابت المبني على التقليد، وإنما يؤمن بالأصل كمرادف ينشد التغيير. فقد "كانت العودة موسومة دائماً بالبحث عن ضرب من التوجهات العقلانية، ويعني ذلك أنها تبحث عن إقامة صلة بالتجديد الدائم الذي ينبع من علاقة واعية بالواقع، وهذا ما يفسر إلحاح أبي نواس على نبذ تقليد تجربة الوقوف على الأطلال من لدن الشعراء العباسيين، لأنها تجربة خالية من البعد الزماني والبعد المكاني في ممارسة هؤلاء الشعراء وهذا عامل مهم لجعلها تجربة شبيهة بالتجارب الميتافيزيقية(6).

لقد أراد أدونيس في كتابه الثابت والمتحول مثلاً، وخاصة الجزء الأول والثاني منه (الأصول/ تأصيل الأصول) أن يبرهن للمتلقي الضائع في متاهات التقليد أن هناك فرقاً جوهرياً بين الأصل والتقليد، (سأوضح هذا لاحقاً بالتفصيل) وأن مجهوداته في هذا الكتاب انصبّت أساساً على إخراج الآثار التحديثية في تلك الأصول إلى النور، بعدما ظلت في العتمة قروناً خلت، فقد استطاع أن يصدم قارئ مرحلة الستينيات والسبعينيات بحقائق إجرائية ثابتة في التاريخ العربي (الأصول)، حيث عمل على إعادة بعث الفكر التجديدي، والحركات التجديدية والأسلوبيات التجديدية القديمة التي حادت عن التقليد دون أن تحيد عن الأصول. وهنا يكمن جوهر الطرح الأدونيسي الحداثي في مراجعة الأصل ورفض التقليد والتنميط عبر العصور الأدبية والتاريخية العربية منذ الجاهلية إلى عصر النهضة. لهذا يعقد أدونيس دائماً صلة" بين الحداثة والتجديد، وربما ينظر إليهما بمنظار واحد، وينبغي أن نعلم أيضاً أن هذا العقد الدائم لم يغب عن دعوات أصحاب الحداثة منذ نرفال وبودلير، فالتمرّد يأتي بعد سيادة التقليد وشيوعه، وبعد اعتياد الذائقة على نمط من البنى والأفكار"(7).

ويقّر أدونيس بصعوبة تحقيق مشروعه الثقافي في العودة إلى الأصول، وقراءتها ومراجعتها بما يخدم التجديد والتحديث إذا لم تؤسس معالم نقدية حداثية توازي تلك المعالم التحديثية التي لا مست الشعرية العربية بعد النصف الثاني من القرن العشرين، يقول: "لا تزال الذائقة العربية مشحونة، مثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها في التذوق والحكم. لذلك من العبث الأمل في نشوء نقد حديث يوازي التجربة الشعرية الحديثة، إذا لم يخرج النقد هو أيضاً من إطار المعيارية القديمة للنقد كمثل ما خرج الشعر الحديث من المعيارية القديمة لكتابة الشعر"(8).

ويرسم أدونيس خطوات مشروعه الثقافي الذي من شأنه أن يقوده نحو مراجعة موضوعية للأصول، شريطة أن تحتوي هذه المراجعة على القدرة الجادة في فهم الماضي فهماً عميقاً بعيداً عن الأحكام التقليدية، والمسوغات الفكرية والأبعاد الميتافيزيقية النمطية.

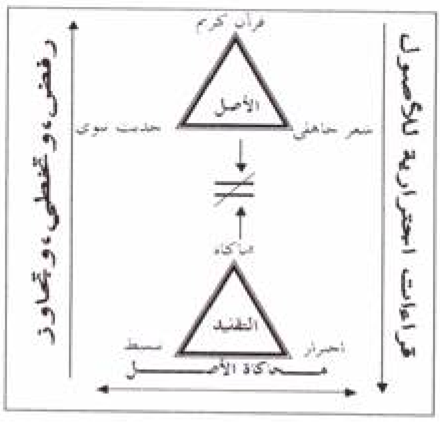
يقول: "كل تقويم للثقافة العربية يجب أن يتضمن الأمور الآتية:

1. إعادة تقويم النتاج الثقافي ذاته.
2. إعادة تقويم المفهومات والنظرات التي تولّدت عن هذا النتاج.
3. إعادة النظر في إعادات النظر السابقة
4. تقويم النتاج الثقافي الراهن.
5. رسم الصورة الممكنة، في ضوء هذا كله، للثقافة العربية(9).

وتتلخص الفكرة الأساسية الباعثة للتغيير من النقاط السابقة في قدرة الفكر الثقافي العربي على خلق أنساق ثقافية جديدة لا تحيد عن الأصل، بل تراجعه وتقف منه موقف الداعم والمؤسّس لا المقلد الخالق للنمط والمكرّس للواجب المقدّس، من هنا جاء موقف أدونيس من الأصل موقفاً إجرائياً فعّالاً أكثر منه موقفاً تنظيرياً، لأنه حاول، بل عمل على مراجعة الأصول وفق آلية العلاقة التي تربطنا بها أولاً، ثم قدرة هذه العلاقة على إنتاج أبعاد وأنساق ثقافية جديدة وتوليدها. من هنا كان الفرق الأساسي عند أدونيس بين الأصل والتقليد، جوهراً من جواهر التنظير للمشروع الثقافي الأدونيسي الذي جعل من هذا الأصل شهوة من شهوات الفكر التحديثي، ودعوة من دعوات الشعرية العربية. ويفرّق أدونيس بين الأصل والتقليد قائلاً "إن لفظة تقليد

تشير إلى أمرين: أصل ومحاكاة للأصل، وكانت لفظة أصل تعني لنا الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي، لهذا حين كنا نقول عبارات مثل شعر تقليدي أو فكري تقليدي لم نكن نعني بها شعر الأصل، أو فكر الأصل، وإنما كنا نعني النتاج الذي استعادهما في العصور اللاحقة بطريقة تنميطية اجترارية، وحين كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرد كونها موزونة، وإنما لأسباب أخرى، وحين كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطّي كنا نعني على الأخص رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤد إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها"(10).

والواضح من هذا النص الأدونيسي أنه يفرّق بين الأصل والتقليد على أساس أن الأول لا يتعدّى ثلاثية الشعر الجاهلي والنص القرآني، والحديث النبوي، في حين يوسم بالتقليد كل محاولة تنميطية وكل استعادة اجترارية للنصوص الثلاثة السابقة منذ صدر الإسلام إلى عصر النهضة، "وهذا التنميط والاجترار هو الذي جعل أبا نواس يرفض عادة الوقوف على الأطلال من طرف الشعراء العباسيين وليس من طرف الشعراء الجاهليين، وهو حينما يكون شغوفاً بفكرة الأصل لا يعني شغفه بالتقليد وإنما يعلن شغفه بالأصل المؤسس للتجديد الذي يشكّل هوية ثقافية في تاريخنا"(11).



ويتضح مما سبق "أن شهوة" الأصل "عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية جرى طمس جوهريتها وإفساد أصالتها بأيد تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط مفهوم الأصل بمفهوم التقليد وانطمس الجوهر" تعالت صيحات الاجترار والتنميط فأسست لقواعد قنّنت خلالها المحاكاة وأضحت غاية لذاتها، فالمشكلة حسب الغدامي هي "أننا أمة ذات أصول ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة في عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفي والعاطفي، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعي والفكري متمثلاً أولاً في القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر الجاهلي، بعد استبعاد التقليد وكشف الزيف، ومن هنا يصبح "التجاوز والتخطّي بمعنى "العودة إلى"(12). ويفهم من كلام الغدامي أن "العودة إلى" هي العودة إلى الأصول على أساس إدراك الأبعاد التجديدية التي يمكن أن تبعثها هذه الأصول في العائد إليها، شريطة ألا يقع هذا الأخير في فخ المحاكاة أو المعارضة (الإتيان بالمثل).

وابتداء من سبعينيات القرن الماضي طرح أدونيس إشكالية إعادة النظر في الموروث الشعري العربي القديم بناء على مراجعة شاملة وموضوعية لما سماه بالأصل(13)، لغرض فهمه وتقييمه على أساس أن الشعر العربي ليس تغييراً في البناء فحسب، وإنما هو تغيير في المفهوم ذاته وصولاً إلى صهر كل الأجناس الأدبية في جنس أدبي واحد هو الكتابة، ووضع هذه الكتابة ذاتها موضع التجاوز الدائم وتقييمها استناداً إلى هذا المنظور، بحيث تصبح قيمة النتاج الإبداعي ترصد من خلال ما يشير إليه من أبعاد الثورة الآتية(14).

وحتى يتحقق هذا الانصهار وقف أدونيس على مراحل تشكل الشعرية العربية، والتي قسمها إلى ثلاث مراحل رئيسية هي: مرحلة التحوّل، ومرحلة القبول، ومرحلة التساؤل.

أ.مرحلة القبول:

تمثل أساس الشعر الجاهلي وتتعداه إلى الشعر في مرحلة صدر الإسلام والشعر الأموي وبعض من الشعر العباسي. وقد نظر أدونيس إلى الشعر الجاهلي على أنه شعر شهادة، نابع من ملامسة الواقع العيني، فيصفه ويشهد لوجوده من خلال التأريخ له، إذ "لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغيّر العالم أو يتخطاه أو يخلق عالماً آخر. كانت غايته أن يتحدث مع الواقع، ويصفه، ويشهد له بحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه. لا يحاول أن يرى في الواقع أكثر مما فيه، وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه"(15).

ويفهم من كلام أدونيس أن الشاعر الجاهلي الماثل أمام المتلقي كشاهد عمل دائماً على تمثل ذاته في أشعاره إلى درجة التطابق مع الواقع المعيش من حوله لأن "شهوة التحقق في أعماقه تولّد شهوة الخارج، شهوة أن يصير مادة، أن يتشيأ هو نفسه"(16). ولعل هذا ما غيّب الحس التأويلي عند الشاعر الجاهلي بناء على تحليلات أدونيس، فهو يرى أن هذا الشاعر ما فتئ ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة، نابعة من استعادة مستويات الإدراك المخزنة عن طريق حاسة النظر التي طالما عملت على رصد مجموع الصور الشعرية بجهوزية لا تسمح للشاعر أن يحيد عنها، فيؤسس لصور لم تدرك واقعياً وإنما تؤسس بناء على رؤيا، "فالشاعر الجاهلي ينظر إلى الأشياء بأفكار مسبقة كان يحسها ويراها كما هي، بسيطة واضحة: لا تخبئ بالنسبة إليه أية دلالة متعالية أو أيّ

معنى ميتافيزيقي، ثم أن شعوره بالانفصال عنها هو شعور كامل بذاته المستقلة، ففي الجاهلية تعارض جوهري بين الذات والموضوع، غير أن بينهما جدلاً يهدف به الشاعر إلى القبض على الأشياء، فهو جدل انفصام يملك ويسيطر،

لا جدل اتحاد"(17).

ويتعرض أدونيس في معرض مقاربته لحقيقة الشعر الجاهلي إلى علاقة هذا الأخير بالطبيعة، التي يعيشها الشاعر على أساس أنها حقل لتجاربه المعيشة وفضاء يحقق فيه تفاعلاته اليومية بعيداً عن كل علاقة حميمة، تخلق لرصد هذا الواقع، "فليست الطبيعة في الجاهلية قيمة، وهي لا تنطوي على أخلاق ما، ولا تعلم شيئاً، كان الجاهلي على العكس يرى فيها وحدته المرعبة، ويتيقن ألا صديق له غير بسالته. وكانت تخلق في نفسه إرادة القوة واليقين بسيفه وبطولته يقيناً كلياً"(18).

ويحصر أدونيس، في تقديري، الشاعر الجاهلي في مجال ضيق هو الطبيعة/ الواقع، رافضاً في الوقت نفسه كل علاقة فكرية عند الشاعر الجاهلي إلا تلك العلاقات القائمة على مبدأ القوة والبقاء للأقوى والأصلح، إلى درجة أنه أقرّ ألا قاعدة تحكم الشعرية الجاهلية إلا قاعدة القوة، يقول: "وكان وجود الشاعر في عالم كهذا لا قاعدة له غير القوة قائماً على البحث والقلق وحرية الحركة والعمل إلى الحد الأقصى فيقينه بذاته ومصيره ينبعث من كون هذا العالم دون قاعدة فينفصل ويتراجع ويعلن استقلاله ويمجده حتى في الفشل والسقوط، وفي الجنون والجريمة، فالمطهر الحقيقي للشاعر الجاهلي، هو في الحياة لا فيما وراء الحياة"(19).

ولعل هذا ما قاد الشاعر الجاهلي إلى الخضوع لسلطة "الدهر" التي وقف عاجزاً أمامها وأمام كل ما يمكن أن تغيبه (حبيبة، أهل، قبيلة،....الخ) إلى درجة أنه أقرّ بأن ما يفنيه كإنسان هو الدهر لا غير، ويتابع أدونيس هذه النقطة في الشعرية الجاهلية حين يربط سلطة الدهر عند الشاعر الجاهلي بتجلّي الكآبة عند الشاعر العربي حيث تصبح فطرة وطبيعة في الوقت ذاته، لأن "ثمة حسرة في الشعر الجاهلي تبطِّن حتى الفرح، مهما زخرَ العالم بريح الفرح وناره يبقى في نظر الجاهلي طيفاً يتلاشى مع الفجر الطالع. الدهر شقاؤه الأكبر: يتحسسّه في الأسحار، وفي النهار، والليل، بالموت الذي مضى وجاء ويجيء. الوجود كله نسيجٌ طواه الدهر أو هو آخذ بطيِّهِ"(20). الأمر الذي يعجّل بخلق نوع من التمرّد حين تصبح فروسية الشاعر الجاهلي نوعاً من الصيحة والرفض والكفاح ضد الدهر.

ويمكن تلخيص مرحلة القبول في الشعر الجاهلي عند أدونيس في النقاط الآتية:

1. الشعر الجاهلي شعر شهادة، ينقل الواقع ويتفاعل معه، ولكن لا يسعى إلى تغييره
2. غياب الرؤيا التأويلية عند الشاعر الجاهلي واقتصارها على الرؤية الحسية البسيطة والواضحة.
3. انبثاق ما يمكن تسميته بحس الدهر، على أساس أن القوة الخارقة التي لا يمكن مقاومتها، هي وحدها التي تخلق الإحساس بالعجز عند الشاعر.
4. صدور الشعر الجاهلي عن حساسية تمرد، فبهذا الحس يؤثر العربي الجاهلي الأعمال التي تأتي عفوا، على الأعمال التي تأتي عن روية وتفكير.
5. الشعر الجاهلي هو هذا الجدل المحب المفرح الحزين الفاجع بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة، بين الحتمية والحرية، والصلابة والعفوية، والضرورة والانبثاق(21).

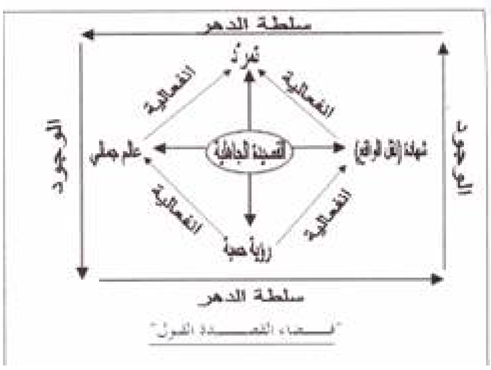
وأعتقد أن القراءة السابقة هي التي قادت أدونيس بعد مراحل فكرية مختلفة وخاصة في مرحلة الثمانينيات (كتاب الشعرية العربية 1985) إلى العودة لإثراء المواقف السابقة والتأكيد على توكيدها، ولكن من الناحية الشكلانية حين اعتبر أن بنية القصيدة الجاهلية ما هي إلا بنية متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته، وهذا ما جعل الإيقاع مثلاً "أساس القول الشعري الجاهلي، لأنه قوة حية تربط بين الذات والآخر، من حيث أنه نبض الكائن، ومن حيث أنه يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم... وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية للأوزان في حركاتها اللفظية، حتى تكون هذه قوالب لتلك. وإلى أنه لابد إذا تغير المعنى، وتغيرت تبعاً لذلك الحركات النفسية من أن يتغير الوزن هو كذلك"(22).

ويواصل أدونيس عرض موقفه من مرحلة القبول الجاهلية حين قرّر أن القصيدة الجاهلية تميزت بخصائص النشيد، جراء ذلك التواصل الإجرائي بين حركة الكلام وحركة الجسد فهي عبارة عن "جمعٌ لوحدات مستقلة ومؤالفة فيما بينها، لا وحدة الجزء فحسب، وإنما كذلك وحدة البيت داخل الجزء نفسه"(23)، وأعتقد أن هذا هو الذي جعل الوزن في الشعرية الجاهلية لا يرقى إلى مستوى القاعدة الخارجية يفرض من الخارج. وإنما المؤالفة بين الشكل الشعري والوزن هو غاية الشاعر وهو ما يبرر تلك المؤالفة بين صوت الشاعر وسمع السامع. ويخلص أدونيس بعد أربع عشرة سنة من طرحه قضية الشعر الجاهلي ـ في كتابه مقدمة للشعر العربي 1971 ـ إلى خلاصة (مرحلية) في كتابه ـ الشعرية العربية 1985) جاء فيها ما يأتي: "لا شك أن الشعر الجاهلي، أياً كان الخطاب النقدي أو التقويمي عنه، إنما هو شعرنا الأول، وأن فيه، بوصفه كذلك، تأسيس لقاء الكلام العربي الأوّل مع الحياة، ولقاء الإنسان العربي الأول مع ذاته ومع الآخر، فهو لم يكن مجرد ممارسة للكلام، وإنما كان أيضاً ممارسة للحياة والوجود. وفي هذا الشعر يتمثل الوعي العربي

الأول بالتاريخ والزمن، ويختبئ جزء كبير من اللاشعور الجماعي العربي فحين نقرأه اليوم نتذكر صوتنا الأول، ونصغي إلى أصوات اللغة كيف كانت تحتضن التاريخ والإنسان. إنه التجسيد الفنّي الأول للغتنا التي نقول بها ما نحن، ونفتح بها دروبنا في عتمة المجهول وهو في هذا، ليس ذاكرتنا الأولى فحسب، وإنما هو أيضاً الينبوع الأول لخيالنا"(24).

ويعرض أدونيس أيضاً للعلاقة التي تربطنا بهذا الشعر، على أساس أنها علاقة أزمة ناتجة من ذلك الخطاب النقدي منذ القرن الثاني للهجرة الذي أوّله ونظّر له وجعل له قواعد معيارية مطلقة، جوهرها الوزن والقافية، "وقد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر واللاشعر، وساعد في ترسيخها مناخ التقعيد والعقلنة والصراع الأيديولوجي بين العرب وغيرهم في القرون الهجرية الثلاثة الأولى. هكذا بدلاً من أن ينظر إلى الوزن بوصفه تقعيداً لحالة إنشادية غنائية في نوع معين من القول، أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كل قول شعري، وساد تبعاً لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب، كما لو أنه نص شفوي، بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة: التأمّل، والاستقصاء، والغموض، والفكر. أقول بتعبير آخر، إن الشفوية نطق، والكتابة رسم، ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية"(25).

ويتلخص من الموقف السابق أن أدونيس لا يرفض مستويات الخطاب الشعري عند الشاعر الجاهلي، إنما يرفض سلطة التقعيد والتنميط التي فرضت على هذا الشعر، ونقلته إلى المتلقي على أساس هذه السلطة، وأفرغته من آلياته الشفوية النابعة من البيئة والواقع، إلى درجة أنها شيأت الخطاب وحددته في مستويات شكلية رافقت الشعرية العربية إلى غاية النصف الثاني من القرن الماضي (ق 20). وبالرغم من أن القصيدة الجاهلية لا تعرض أمامنا رؤيتها للعالم لأنها لم تتجرأ على تجاوز سلطة الدهر، إلا أنها تقدم لنا حسّاً جمالياً يشكل أمامنا كعالم جمالي، ومردّ ذلك، في تقديري، أن الشاعر الجاهلي لم يرتق إلى مستوى تضمين الموقف الفكري أو الفلسفي في أشعاره، لأن الفاعلية الشعرية لديه هي فاعلية انفعالية ترصد الواقع ولا تحيد عن الطبيعة في فضاء حقلها العيني. ولا تحاول أن تعيد إنتاج هذا الواقع وبعثه، وإنما تكتفي بنقله والحديث عنه.



ب ـ مرحلة التساؤل:

ألحق أدونيس مرحلة صدر الإسلام من الناحية اللغوية/ الشعرية بمرحلة القبول في العصر الجاهلي، واعتبرها امتداداً جمالياً وتشكيلاً لتثبت الأصل العربي القديم، فأكّد أن الشعر الإسلامي كان شعراً اتباعياً يقلد الشعر الجاهلي وينسج على منواله، "والواقع أن الذين نظّروا للشعر العربي بدءاً من القرن الثاني الهجري، اعتبروا أن الشعر الجاهلي أصل، وأن الشعر الإسلامي تنويع عليه، ويتضمن هذا الموقف ازدواجية ثقافية: فقد كانت تتعايش في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية وثقافة شعرية قائم جوهرها على الجاهلية"(26)، وهذا ما يتضح في إشهار سلطة النقد عند علماء اللغة في وجه الشعر المحدث الذي بدأ يحيد شيئاً فشيئاً عن احتذاء الأصول واجترارها، "فبقدر ما كانت الحياة تتحول وتبرز نزعة الاستحداث كانت تبرز بالمقابل نزعة الرجوع إلى الأصول، والتمسك بثباتها وكان علماء اللغة يتشددون في نقد الشعر المحدث انطلاقاً من المقاييس التي استخلصوها من الشعر القديم واستناداً إليها"(27). ويؤكد أدونيس الموقف ذاته في كتابه "الشعرية العربية" حيث خلص إلى أن الصناعة الشعرية في المجتمع الإسلامي العربي، أملتها الشفوية الجاهلية، وبخاصة في القرون الأولى من نشوئه. وهي نظرة إلى القصيدة بوصفها نداءً/ استجابة، أو جدل دعوة متبادلة بين أنا الشعر ونحن الجماعة. كأن هناك توافقاً مسبقاً بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها. لا فارق بين الشعر والحياة. هكذا تجيء بنية القصيدة متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته(28).

من هنا أضحى الخطاب النقدي التقعيدي خطاباً واحداً بأصوات وأقلام متعدّدة ساد وسيطر على الشعرية العربية في مرحلة البعث الذي أعتقد أنها لو حققت قدراً من التمرد والرفض والتساؤل لأنتجت خطاباً إبداعياً وفكرياً ورؤيوياً يعيد قراءة العالم في ضوء إعلاء المواقف والرؤى الفلسفية التي غابت

في مرحلة القبول (العصر الجاهلي). وهنا يطرح أدونيس مجموعة من التساؤلات الإجرائية التي تقوده نحو طرح البديل عن مرحلة القبول حين يقرأ مراحل من الشعرية العربية على أساس أنها بداية التساؤل والتأسيس والرفض يقول:

"... هل كان التنوّع في النظر إلى الشعرية الجاهلية موجوداً، لكنه طمس أو مُنع؟ لماذا؟ وكيف؟ هل كانت هناك سلطة تستأثر بالخطاب التقعيدي إلى درجة تجعل منه هو نفسه سلطة تلغي كل خطاب آخر؟ وما هي السلطة؟ أهي دينية، أهي لغوية؟ أهي قومية؟ أهي تمسك بالبداوة. رمزاً للنقاوة والأصول. ورفضاً للمدينة رمز الاختلاط والهجنة؟ أهي مزيج من هذا كله؟ هل استمرار هذا الخطاب صيغة من صيغ إثبات الهوية، وهو لذلك يميل إلى إلغاء غيره بوصفه تشكيكاً فيها، وبحيث تكون الهويّة تكراراً للذات نفسها؟"(29).

من هنا ذهب أدونيس إلى إعادة قراءة الأصول (الماضي والتراث الإبداعي) في مرحلة التساؤل التي مثّلت فنياً مرحلة التحوّل والخروج على عمود الشعر العربي، ومثّلت اجتماعياً مرحلة رفض القيم السائدة وإعادة النظر فيها. فقد كان همّ الشاعر المحدث هو الرغبة الجامحة في خلق أسس إبداعية جديدة سمتها الفرادة، ولا تخضع لسلطة التقعيد المسبقة ولا لإملاءات شكلية وجمالية لا تنبع من الذات الشاعرة نفسها، لأن الانتقال من القبول إلى التساؤل "هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية العربية بين امرئ القيس وأبي العلاء المعري. في القبول رضى وطمأنينة ويقين، وفي التساؤل تمرد ورفض وشك. القبول فرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما، إنه المسار الذي يمتد بين حتمية الابتعاد عنها والرغبة في العودة إليهما والبقاء فيهما. القبول علامة الثبات، والتساؤل علامة تحول"(30). وكأن للحياة المدينية دوراً فعّالاً في بعث الإحساس بالغربة عند الشاعر العربي، وعمق من هذا الانفصال عن الآخر كل ما حملته المدينية من تناقضات اجتماعية وثقافية خاصة بعدما استقرت الحياة المدينية للعرب بعد قيام نظام الدولة (الأموية والعباسية) "وقد عمل التطور الاجتماعي وتزايد السكان وتكاثفهم وتجمعهم في المدينة على إضعاف الصلات الحميمية بين الشاعر والآخر، وبينه وبين الطبيعة. ساعد كذلك على تنمية العلاقات التي تمليها الحاجة المادية وجملة الضرورات التي تنشأ من تشابك الحياة الاجتماعية وتعقّدها. ساعد هذا بدوره على زيادة التصدّع والضياع، وصار المجتمع كتلة كثيفة معتمة تحول بين الشاعر والضوء، فازداد شعوره بأنه منبوذ، محاصر، مخنوق"(31).

من هنا أضحت مرحلة التساؤل هي مرحلة إعلاء الأنا، وتمجيد الذات الشاعرة، وتجسيد التجربة الشعرية تجسيداً مغايراً للمألوف والمبتذل وقد طرح أدونيس أسماء شعراء مثّلوا هذه المرحلة بامتياز، شعراء المرحلة العباسية أمثال: أبي نواس، أبي تمام، وبشار بن برد، والمتنبي، وابن الرومي وأبي العلاء المعري، حيث عمل هؤلاء على تحقيق آليات التساؤل والتحديث ابتداء من جعل الشعر فنًّا، يعبر عن موقف بطريقة تأسيسية غايتها التجاوز والتأسيس، يقول أدونيس: "أصبح لدى الشاعر بالإضافة إلى هاجس التعبير، هاجسٌ جديدٌ هو كيفية التعبير. فلم يعد الشاعر يقبل كل ما يناجيه به طبعه. ومنها أن الشعر صار نظراً في الحقائق أي صار موقفاً. ومنها أن للشعر باعتباره فناً، خاصية جوهرية هي التجاوز المستمر والتطلع إلى آفاق أكثر توسعاً وجدة"(32).

ويشيد أدونيس في هذا المقام بشاعرية وفرادة وحداثة وتميز بشار بن برد وأبي نواس اللذين يعتبرهما رمز التساؤل والثورة والتحديث في الشعرية العربية في العصر العباسي الأول والثاني. "فطن بعض النقاد العرب إلى أهمية بشار، فقالوا عنه إنه قائد المحدثين وأنه أول المولّدين، لكنهم لم يلاحظوا في حداثته وتوليده إلا أنه أغرب في التصوير أي جاء بتشبيهات لم تكن مألوفة عند الأولين هذا يعني أنهم أدركوا بعض الشيء الأهمية الشكلية في شعره، ولم يدركوا أنه سيفتح للشعر العربي آفاقاً جديدة، ذلك أن بشار يتناول في جوابه أصولية الشعر العربي، إنه يزعزع مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكك في ثباتها. ولئن كان بشار يعبّر عن هذا الشك من ناحية الشكل أو الطريقة بخاصة، فإن أبا نواس عبر عنه من ناحية الموقف أو المضمون فأنكر على الشاعر أن يتحدث عن أشياء لم يرها أي لم يشعر بها. إذ كيف يصحّ للشاعر أن يتبع طريقة غيره في وصف ما رآه، ليصفه بدوره وهو لم يره؟"(33).

ويراجع الدكتور عبد الله حمادي هذه القضية وهذا الموقف عند أدونيس مؤيداً عملية التجاوز والتخطّي وخلق الكتابة على أساس من الفرادة، خاصة وأن المحيط العام الذي بدأ فيه التساؤل كان محيطاً يرفض كل تجديد، وكل ثورة على النمطية القديمة، "فنقاد الشعر القدامى الذين لم يتجاوز فهمهم للشعر كونه كلاماً موزوناً مقفى، راحوا من منطلق تكريس الاتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهمة، المشربة بروح العداء للجديد والمستوحاة من العرف القبلي ذي النزعة المتطرّفة في فهم شعائر الحياة... ومما زاد في تكريس ظاهرة القديم وتفضيله حملة الأدعياء على النقد الذين كان أغلبهم من اللغويين والنحاة فكانت نظرتهم إلى الشعر لا تنصب على روح الألفاظ بقدر ما تنصب على أجسادها"(34).

وقد خلص أدونيس في موقفه السابق إلى أن مرحلة التساؤل في الشعرية العربية هي مرحلة تجاوز وهدم وتأسيس بنيت على ثلاثة مواقف فرعية هي:

أ- الشعر فن يتطلّع ويتخطى.

ب ـ يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته. لا أن يرث طريقة جاهزة. فلا طريقة عامة نهائية للشعر.

ج ـ على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع(35).

وقد أعلى أدونيس في دراساته النقدية المختلفة الأدوار التحديثية والتجاوزية عند أبي تمام، وأبي نواس، ومقام البحث هنا لا يتسع لإدراج هذا الإعلاء للاستدلال على مرحلة التساؤل، لهذا سأختصر مواقفه منها في هذا الجدول الذي آمل أن يقرّب الموقف ويؤسس لرؤيا تنبع من مراجعة تاريخية لمرحلية تأسيس الشعرية العربية الحديثة.

الشاعر	الموقف الأدونيسي	المصدر	الصفحة
أبو تمام	ـ بداية جديدة في الشعر العربي	ـ مقدمة للشعر العربي	46
	ـ الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية.	ـ مقدمة للشعر العربي	46
	ـ الشعر عنده ليس أسير الحياة بل آسرها	ـ مقدمة للشعر العربي	46
	ـ خلق طقساً جديداً هو طقس الصعوبة	ـ مقدمة للشعر العربي	46
	ـ يمهد للشعر الرمزي والشعر الصافي	ـ مقدمة للشعر العربي	46
	ـ انطلق من أولية اللغة الشعرية من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري	ـ تأصيل الأصول	115
	ـ شعره ابتكار لا على مثال	ـ تأصيل الأصول	115
	ـ شعره أنسي وحشي في آن، تأنس به القلوب لأنها تتجدد به لكنه يستعصي على من يقلده	ـ تأصيل الأصول	116
	ـ الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود	ـ تأصيل الأصول	116
	ـ القافية صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت	ـ تأصيل الأصول	117
	ـ يخلق في اللغة حيوية مستقلة وشعره يحرك بدءاً من ذاته ومن اكتفائه بذاته	ـ تأصيل الأصول	117
	ـ العالم يمت في دلالات العرف والعادة والتقليد، فانبعث شعر أبي تمام إلى دلالات جديدة	ـ تأصيل الأصول	117
	ـ كانت القصيدة قبله سطحاً يمتد أفقياً، فصارت معه بنية عميقة	ـ تأصيل الأصول	117
أبو نواس	ـ شعره شهادة على التغيير وتعبير عنه في آن	ـ مقدمة للشعر العربي	47
	ـ صرخته الأولى "ديني لنفسي، وهذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير	ـ مقدمة للشعر العربي	47
	ـ أدرك أن الزمن تيار يجرف، ولكنه قرن هذا الإدراك بمعرفة ثانية هي أن الزمن كذلك يمنح الأشياء حضورها وقوتها	ـ مقدمة للشعر العربي	47
	ـ شعره مصابيح تضيء الزمن	ـ مقدمة للشعر العربي	48
	ـ المسألة عند أبي نواس هي العيش بامتلاء، هي تحويل كمية الوجود إلى نوعية، وتحويل كتلة الزمان إلى قيمة	ـ مقدمة للشعر العربي	49
	ـ تتم التجربة النواسية في مناخ من الرمز	ـ مقدمة للشعر العربي	
	ـ أبو نواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية	ـ مقدمة للشعر العربي	49
		ـ مقدمة للشعر العربي	52
	ـ يؤكد أبو نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين	ـ مقدمة للشعر العربي	33
	ـ الشعر عنده يجيب عن ضرورة ملحّة هي ضرورة السفر إلى أقصى الكيان البشري والعيش في حالات روحية نادرية	ـ مقدمة للشعر العربي	54

أبو نواس	ـ أبو نواس لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمّل، بل يبدأ، إنه لا يعود إلى الأصل وإنما يجد هذا الأصل في حياته ذاته وبدءاً من تجربته	ـ تأصيل الأصول	109
	ـ يلبس أبو نواس فيما يشكل صورة العالم، قناع الجنون والخمرة، هي له بؤرة التحولات، إنها الرمز والمفتاح	ـ تأصيل الأصول	110
	ـ تتخذ اليقظة عند أبي نواس شكل المجون، والمجون خروج على نظام الأخلاق السائد، وكما أن الحلم دخول فيما يحجبه الواقع، فالمجون يطهر ويحرر و هو يكتسي أهمية خاصة باعتباره طقساً احتفالياً.	ـ تأصيل الأصول	111

ج. مرحلة التحوّل:

تجلت مرحلة التحوّل في الشعرية العربية وفق الموقف الأدونيسي في ثلاث صور أساسية ابتداء من النصف الأول من القرن العشرين، هي:

- صورة التقليد والسلفية
- صورة الثورة التجديدية في الشكل والمضمون.
- صورة الرومانطيقي بشقيها الكئيب والتحميلي(36).

فعن الصورة الأولى لاحظ أدونيس أن الشعر العربي تمظهر في قوالب سلفية تقليدية، حاكت الأنماط القديمة وراجعت مختلف تجلياتها بغرض اعتماد القصيدية في المحاكاة، فأضحى الشعر عندهم "تكراراً صيغياً لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدة. الشعراء هنا ينساقون في طريق مفتوح. يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم. ما سميناه ونسميه عصر النهضة لم يقدّم أي جهد يضيف أو يغير في كل ما يتصل بالإبداع الشعري، كان معظم شعرائه ينظرون حتى إلى الطبيعة حولهم بأعين تاريخية، كانت الطبيعة في شعرهم قاموساً من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة المتداولة والمتوارثة"(37).

ويعرض أدونيس في كتابه الثابت والمتحول في جزئه الثالث (صدمة الحدثة) إلى تفصيل القول في هذه الصورة النمطية من الشعرية العربية، حين راجع أقوال الكثير من النقاد في شعر رائد النهضة سامي البارودي(38)، والتي كانت تشيد بدور البارودي كرائد للنهضة وصاحب فضل في تجديد أسلوب الشعر، وغيرها من صفات الريادة والصنعة والسبق، فنظر إلى هذه القضية انطلاقاً من آليات اجتماعية وسياسية وثقافية رسمت المناخ العام لتلك الحقبة الزمنية، ولم ينسق وراء الأحكام الجاهزة التي تعلي أو تقزّم من شأن شاعر في مرحلة ما بعيداً عن سياقات تلك المرحلة ذاتها، فقد ربط أدونيس تسمية البارودي مثلاً بشاعر النهضة إلى الاعتبارات الآتية:

- الاعتبار القومي: فقد كان وجود الشعر يذّكر العرب بتراثهم الشعري القديم، في مناخ الظلامية العثمانية، لأن الشعر سبيل إلى الاعتزاز بالذات من جهة وإلى الشعور باستمرار هذا التراث وتفوقه من جهة ثانية.
- اعتبار الفصاحة خاصية عربية، كان شعر البارودي أيضاً استعادة للفصاحة العربية، بشكلها الكلاسيكي.
- اعتبار المحاكاة: ترى النظرة التقليدية السائدة أن للشعر العربي، كما استقر في الجاهلية على الأخص، خصائص مطلقة لا تتغير وأن مهمة الشعراء اللاحقين هي التمسك الكامل بهذه الخصائص (الديباجة القوية، جزالة اللفظ، متانة العبارة العمودية الخليلية والعمودية الشعرية).
- اعتبار الإحياء والبعث: يضاف إلى ما تقدم أن النظرة التقليدية رأت أن شعر البارودي باعث للقديم من مرقده، مزّق عنه أكفانه وأزاح عنه ذيول النسيان...(38)

والواضح مما سبق أن أدونيس قد خلق نوعاً من الالتماسات الاجتماعية والسياقية التي تشفع لتقليدية البارودي، على أساس أن واقعه كان ينتظر منه نقلهم إلى الماضي العريق حيث الأمجاد العربية والبطولات العنترية خاصة وأن المجتمع العربي عاش ظلامية الحكم العثماني خلال قرون الانحطاط، وسعى بكل مجهوداته إلى التمسك بحبل ينقذه من سراديب هذه الظلامية، وهنا طرح أدونيس إشكالية قياس درجة الإبداعية في عصر النهضة، فتساءل قائلاً: "هل نقيس تقدم الحركة الشعرية بفهمهما روح العصر والتعبير عنها، أم بعودتها إلى أصل ثابت ومحاولة تقليده أو الاحتذاء به؟ وهل انحطاط الشعر ناتج عن رفض هذه العودة ورفض التقليد؟"(39)

جاءت الإجابة عن تساؤلات هذه الإشكالية في الصورة الثانية من صور مرحلة التحول في الشعرية العربية حين أدرك أدونيس أن مفهوم النهضة لا يمكن أن يختزل في بعث الماضي أو استحضاره وإحياء أشكاله وأنساقه الإبداعية التي حققت غاياتها في إطار مكاني وزماني لم يعد متوافراً لنا، لهذا أضحت النهضة هي ذلك الارتباط الجذري بمفهوم التغيير(40).

وهنا تأخذ اللغة الشعرية دوراً يحيد عن الكلاسيكية، ويعمل على توفير أكبر قدر ممكن من مستويات الاستبطان والكشف وصولاً إلى زرع بذور الرؤيا والتأويل. فهذه "اللغة فعل، ونواة حركة، وخزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحاً"(41).

ويقدم لنا أدونيس جبران خليل جبران على أساس أنه الشاعر الذي تحققت معه فلسفة هذه اللغة، وتمظهرت في إبداعاته لا كلغة متوارثة وإنما كموقف من الواقع والحياة والوجود والكون، ففي نتاجه "مناخ ثوري أخلاقي صوفي يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان. وفيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التمرد على الواقع والتطلع إلى واقع أكثر سمواً وأبهى... مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم، مع جبران يبدأ معنى آخر للشعر العربي الحديث، ففي نتاجه ثورة على المألوف آنذاك من الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعاً"(42).

وقد خصّص أدونيس صفحات كثيرة في كتابه الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) لإبراز مكان جبران خليل جبران في مشهد صورة التحول الثانية على أساس أن الرسالة النبوؤية التي تجلى من خلالها جبران هي رسالة رؤيا والرؤيا في دلالاتها الجوهرية وسيلة من وسائل الكشف عن الغيب أو هي العلم بالغيب، وهنا تتداخل جدلية الرؤيا والكشف والإبداع في جملة أدونيس الشهيرة "كل رائي كشّاف وكلّ كشّاف مبدع"(43).

أما الصورة الثالثة والأخيرة من صور التحوّل حسب الموقف الأدونيسي فهي صورة نمت في اتجاهين مختلفين ضمن فضاء الرومانطيقية، يركز أولها على المعنى أو المضمون، ويركز الثاني على جوانب الصورة الشعرية أو الشكل. وقد مثل للاتجاه الأول بشعر فوزي المعلوف، وأبي القاسم الشابي وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وعبد الله غانم. وأغلبهم من أعضاء جماعة أبولو. وقد حمل هؤلاء راية الرومانطيقية الكئيبة حيث يكتشف الإنسان علائق جديدة فيما بين الأشياء والكائنات، ويكون الحلم أرض هذه العلائق ومادة ونسيجها، الحلم إذن وسيلة كشوف لا يتوصل إليها الشعور في حالة وعيه.

فيه تستعيد النفس الوحدة الأولى الضائعة، وتدخل في تواصل مع الطبيعة والله، مع أرض البشر وسماء الألوهية فالحلم شكل من الأشكال التي تتيح لنا إعادة التماس مع أسرار الكون، أي مع قواه الخلاقّة.

أما الاتجاه الثاني ضمن الصورة (الثالثة) نفسها، فهو الاتجاه الذي مثله بامتياز الشاعر إلياس أبو شبكة، حيث حاول أن يفضح العالم ويعرضه في مناخ يشعرنا بحضور الألم والخطيئة والشر، حيث يلاحظ أن الإنسان في هذا العالم ضحية للشر ومطية للألم، الذي يجعله يلجأ إلى الحلم الرومانسي لخلق عالم مواز لعالمه المرفوض، وتحقيق نشوة فنية يتغلب فيها على أهوال الواقع المعيش(44).

لقد حاول أدونيس خلال دراسات وكتب كثيرة أن ينبه المتلقي إلى ضرورة تأصيل الأصول والنظر إليها بعيداً عن متاهات التقليد والتنميط والاجترار. وجعل هذه الأصول منارة الحاضر وسند المستقبل الذي يبني عليه آفاقه التنظيرية وأسس الكتابة الحداثية التي لا تتنكر للأصل وإنما تشتهيه، فقد نجح شعراء أمثال أبي تمام وأبي نواس وبشار بن برد وغيرهم في تأصيل أشعارهم من دون أن يقعوا في فخ الاحتذاء، وهذا في تقديري ما أراد أدونيس في كتبه "مقدمة للشعر العربي" وفي "الثابت والمتحول (الأصول، وتأصيل الأصول) وفي "الشعرية العربية" أن يؤسس له ويحث عليه ليس بهدف المحاكاة والمعارضة وإنما بهدف تأصيل الشاعر الحديث والمعاصر، لأن هذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة المبنية على رؤية مراجعة الأصل لا نبذه. من هنا ذهب أدونيس إلى مقاربة فضاء النص القرآني مقاربة اختلفت تماماً عن تلك المحاولات(45) التي عملت على مقارنة النص القرآني بالنص الشعري (في القرن الثاني والثالث الهجريين) على أساس أن أول أصل من الأصول وهي دراسات وازن وقارن أصحابها بين النظم القرآني والنظم الشعري، وناقشوا الوسائل المشتركة بينهما، واهتدوا إلى قراءة النص انطلاقاً من البيانية الشفوية الجاهلية تمسكاً بالفطرة، والقديم الأصلي، "فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهلي، وإلى الشعر الجاهلي في ضوء بلاغة القرآن. ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهلي خاصية النموذج والمثال شعرياً مما جعله يبدو كأنه البيان الفطري الذي لا يضاهى هو أيضاً، والذي لابد من أن يكون الينبوع والقدوة، وقد أعطوا للأسلوب الجاهلي الشعري اسماً يرمز إلى ما يفرد الشعرية العربية عن غيرها هو: طريقة العرب"(46).

أما القراءة الثانية (للأصل) فقد كانت حسب أدونيس قراءة أكثر وعياً وشمولية من القراءة الإلزامية اللغوية والانبهارية، إنها القراءة التي ترتقي بالشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة، لا يقاربون النص إلاّ على أساس أنه نص كوني جامع للمبادئ الروحية والفكرية معاً، يمدهم كسائر النصوص المحصلة بالخبرة المعرفية والثقافية ويقودهم نحو تفعيل الرؤيا وتحقيق الذات المبدعة التي تتخذ الكتابة منهجاً شعرياً تأسيسياً جديداً، وقد تناول أدونيس هذه القضية ورصد لها من المواقف ما احتواه جزء كبير من كتابه "الشعرية العربية" وكتاب بأكمله هو "النص القرآني وآفاق الكتابة" أين أعاد طرح القضية طرحاً إجرائياً موضوعياً تكلم عن الكتابة القرآنية بوصفها نصاً لغوياً خارج كل بعد ديني(47)، وإنما يجب البحث في هذا الأصل من الأصول على مستويات الطرح والإجابة التي يحملها عن الوجود والمصير والراهن والأخلاق، يقول: "يجيب النص القرآني عن أسئلة الوجود والأخلاق والمصير وهو يجيب عن ذلك بشكل جمالي فني، ولهذا يمكن وصفه بأنه نص لغوي. أعني لا بد لفهمه من فهم لغته أولاً، وهذه اللغة ليست مجرد مفردات وتراكيب، وإنما تحمل رؤيا معينة للإنسان والحياة وللكون، أصلاً وغيباً ومآلاً"(48).

والظاهر أن أدونيس يجتهد أكثر فأكثر في الإقرار بشاعرية النص القرآني ذاته، لأنه يعتقد أن اللغة القرآنية هي التي ساعدت شعراء الرفض والتأسيس ابتداء من مرحلة التساؤل ومرحلة التحول وصولاً إلى مرحلة الرؤيا، في تخطي أنموذج

الكتابة الشفوية الجاهلية، أو على الأقل الصياغة على أساس من الاجترار والتنميط، لأن "أصحاب هذه القراءة يقرأون النص القرآني بوصفه نصاً كونياً روحياً وفكرياً، فلم يكن بالنسبة إليهم فطرة وحسب، وإنما كان أيضاً ثقافة ورؤية فكرية شاملة. فلئن كانت لغة القرآن نبوية أو إلهية من جهة كونها وحياً، فإنها في الوقت نفسه شعرية من حيث أنها هي نفسها لغة الشعر الجاهلي، ولئن كانت مقدسة محايثة للتاريخ أو هي بمعنى ما تاريخية، فهي إلى جانب كونها تنقل رؤيا الغيب، تنقل ما هو إنساني ثقافي، إنها التعالي المحايث، هي التعالي والمحايثة في آن... هكذا يمكن القول إن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته ـ نفياً للشعر بشكل أو بآخر ـ هو الذي أدى على نحو غير مباشر، إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حدّ لها وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق..."(49).

1. مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق، فعلى الشاعر أن يبدأ شعره ابتداءً لا على مثال، وإنما من خلال خبرة الذات الشاعرة، وقدرة هذه الأخيرة على توليد وصياغة تجارب ودلالات تنبع من أعماق النفس.
2. اشترط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد معاً، لأن كتابة الشعر (لا نظمه) تتطلب توافر آليات معرفية واسعة، تدعمها خبرات وتجارب الحياة.
3. الابتعاد عن الحكم الزمني على النصوص الشعرية، قديمة كانت أم حديثة وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته، وفي هذا بداية القول إن الكمال الشعري ليس وقفاً على القديم، وإن المحدث ليس بالضرورة أدنى منه بل يمكن أن يكون المحدث أكثر جمالاً، والقديم إذن ليس نموذجاً ولا معياراً.
4. نشوء نظرة جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معياراً للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يعد نقيضاً للشعرية، فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني مختلفة.
5. إعطاء الأولوية لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعادي، المشترك، الموروث لا يهاب أن يخرق الإجماع(50).

ومجمل القول فيما سبق، أن مواقف أدونيس لم تكن مواقف تنظيرية بقدر ما كانت مواقف تساؤلية، ترتضي القراءة منهجاً والتأويل وسيلة لبلوغ غاية الكتابة الإبداعية التي راجعها أدونيس منذ مرحلة الشفوية، فوجد أن أسس الفعل التحديثي العربي لم يكن فعلاً غريباً وإنما هو فعل كامن في تاريخنا العربي، وفي بعض من رجالات هذا التاريخ (شعراء ونقاد) ممن حادوا عن طريق الاجترار وسلكوا طريق الكتابة والتساؤل والرفض والتخطي من دون أن يتخطوا في كل هذا المسار الإبداعي جوهر الأصول وحقيقتها.

هوامش:

1. الغدامي، عبد الله: ما بعد الأدونيسية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف 1997، ص 10.
- وينظر أيضاً: الغدامي عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.
2. المرجع نفسه، ص 10
3. ينظر أدونيس: هاأنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص 54 ـ 55.
4. الغدامي، عبد الله: ما بعد الأدونيسية، ص 11.
5. عودة، ناظم: أدونيس والحداثة مرة أخرى... الشعر في الحيّز المحدود للفكر الاجتماعي، جريدة الزمان الإماراتية عدد 4 أفريل 2002، نقلاً عن موقع الجريدة على الواب www.azzaman.com والوصلة كاملة هي: http://www.azzaman.com/azzaman/articles/2002/4-30/M699htm
6. عودة، ناظم: أدونيس والحداثة مرة أخرى.
7. المرجع نفسه، والوصلة نفسها.
8. أدونيس: زمن الشعر، ص 20.
9. أدونيس: زمن الشعر، ص 21.
10. أدونيس: هاأنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص 56.
11. عودة، ناظم: أدونيس والحداثة مرة أخرى.. الشعر في الحيّز المحدود للفكر الاجتماعية، جريدة الزمان الإماراتية عدد 4 أفريل 2002، نقلاً عن موقع الجريدة على الواب: www.azzaman.com والوصلة كاملة هي: http://www.azzaman.com/azzaman/articles/2002/4-30/M699htm
12. الغدامي، عبد الله: ما بعد الأدونيسية، ص 11 ـ 12.
13. والأصل في التعبير هنا هو مفرد بصيغة الجمع، على أساس أن الأصل عند أدونيس ثلاثة وواحد في الوقت ذاته، ويمكن أن يتفرع إلى الشعر الجاهلي، القرآن الكريم، الحديث النبوي.
14. يراجع، أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط3، 1979 ص 11.
15. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 24.

16. المصدر نفسه، ص 24.
17. نفسه، ص 24 ـ 25.
18. نفسه ص 25.
19. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 25.
20. المصدر نفسه، ص 28.
21. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 29.
22. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989 ص 27 ـ 28.
23. المصدر نفسه، ص 28.
24. أدونيس: الشعرية العربية، ص 29.
25. المصدر نفسه ص 30.
26. أدونيس: الثبت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، ط1 بيروت 1977، ص 37.
27. أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول ص 37.
28. أدونيس: الشعرية العربية، ص 28.
29. المصدر نفسه، ص 32.
30. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 37.
31. المصدر نفسه، ص 38.
32. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 42.

33. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 42 ـ 43.
34. حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص 33.
35. ينظر أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص 43.
36. ينظر أدونيس: مقدمة للشعر ص 77.
37. أدونيس: المصدر نفسه، ص 78.
38. ينظر آراء النقاد حول شعر البارودي (مصطفى صادق الرافعي، شكيب أرسلان، خليل مطران، محمد حسين هيكل، محمد مندور، عباس العقاد) في كتاب أدونيس: صدمة الحداثة، ص 45 ـ 47.
39. للاستزادة ينظر أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة ط4، بيروت 1983، ص 49 ـ 52.
40. أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 54.
41. ينظر أدونيس المصدر نفسه ص 56.
42. أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص 79.
43. المصدر نفسه، ص 79 ـ 80.
44. للاستزادة ينظر أدونيس: صدمة الحداثة ص 160 ـ 212.
45. أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص 86.
46. يذكر أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" جهود النقاد القدامى ومحاولاتهم في عقد المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري فيعرض بإيجاز كتب: أبي عبيدة (توفى 205هـ) مجاز القرآن، ومعاني القرآن للفراء (توفي سنة 207هـ) ومشكل القرآن لابن قتيبة (ت سنة 267هـ) والنكت في إعجاز القرآن للرماني (ت 374هـ)، وبيان إعجاز القرآن للخطابي (ت 388هـ)... الخ ـ ينظر: أدونيس: الشعرية العربية ص 35 ـ 50.
47. أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص40، يقول: إنني لا أدخل في أي تساؤل حول المسافة بين وحيه وتبليغه وتدوينه ولا حول نزوله. وأضع جانباً كيفية التدوين، ومن دون، وظروف التدوين، والنقاش الذي دار حول هذا كله...
ـ ينظر: أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993 ص 19.
48. النص القرآني وآفاق الكتابة، ص 20.
49. أدونيس: الشعرية العربية ص 42.
50. للاستزادة ينظر أدونيس: العشرية العربية ص 52 ـ 55.

❑❑

لغة الحوار في الرواية العربية: غالب هلسا أنموذجاً

د. عبد الله أبو هيف

تسعى هذه المقالة لإعادة الحوار حول قضية لغة الحوار في الرواية العربية، وهذا يعني أن القضية ليست جديدة(1)، لأنها ظهرت مع ظهور الرواية العربية كجنس أدبي حديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإذا كان الرأي والممارسة فيها مختلفين، فإن القضية أخطر من أن نركنها صامتين، فهي ما تزال ساخنة ومؤرقة كإحدى مشكلات المعاصرة، وإحدى تحديات التحديث التي تواجه اللغة العربية وسيرورة الأدب العربي الحديث.

وبعيداً عن اعترافات المتشائمين حول العجز عن حل للغة الحوار في الأجناس الأدبية الحديثة(2)، وبعيداً عن اطمئنان المطمئنين في الاستسلام للحلول التي ارتأيت(3)، فإنّ قضية الحوار في الرواية العربية مشكلة راهنة من مشكلات اللغة العربية والعصر، ولا ينبغي أن ينظر إليها كتبعة أو واجب، فهي قضية حضارية وسياسية وفنية. وفي هذه المقالة سأتوقف عند حدود راهن القضية في الرواية العربية وتجلياتها في أدب روائي عربي من الأردن هو غالب هلسا(4)، ولا سيما رواياته الثلاث الأخيرة "ثلاثة وجوه لبغداد" (1984)(5)، و"سلطانة" (1987)(6)، و"الروائيون" (1988)(7).

وقد جرى اختيار هذا الروائي مجالاً للتطبيق لأسباب كثيرة منها، أولاً: المستوى الفني والفكري المتقدم لرواياته الذي يعدّ شهادة بليغة عن حاضر الرواية العربية والآفاق الحداثية التي ارتادتها، وثانياً: خياراته الفنية والفكرية الصادرة عن موقف قومي إذ تعبر رواياته خير تعبير عن ذلك الالتحام بين الفن والحياة، بين الإبداع وحياة المبدع، وثالثاً: استطاعته التعبيرية واللغوية المتميزة النابعة من حاجات فنية، أو هكذا يقصد، فهو ينتقل في أجواء عربية من قطر لآخر، وما حوار رواياته إلا الالتزام باللهجات العامية لهذه الأقطار (للعراق في الرواية الأولى، والأردن في الثانية، ومصر في الثالثة).

وتتيح هذه الأسباب وسواها مجالاً للتطبيق حول قضية لغة الحوار في الرواية العربية، بعيداً أيضاً عن عقائد المتمترسين وراء منظورات خارجة عن السياق التاريخي، والأدبي والفني لتجربة اللغة العربية مع تحديث الأجناس الأدبية، كما هو الحال مع دعاة العامية في الحياة أو الفكر أو الفنّ، ولهم تاريخهم الطويل(8). إننا بصدد تمحيص أبعاد قضية لغة الحوار في الرواية العربية في آخر تجلياتها في النقد الأدبي وفي الممارسة الروائية لروائي عربي خصيب التجربة فكرياً وفنياً ولغوياً..

لغة الحوار الروائي:

نميز بالدرجة الأولى، في درس لغة الحوار الروائي مسلمات نقدية اعترف الكثيرون بها، وما يزال بعضهم يتعنت في الاعتراف بها(9)، وأول هذه المسلمات أن لغة الحوار الروائي مما يدخل في الجنس القصصي أو الأدبي عندما نواجه رواية شعرية أو يدخل الشعر في صياغتها.

صحيح أن الاتصال بين الفنون قد فاق التوقعات في ظل التفجر الإعلامي والتقدم التقني الهائل، ولكن نظرية الأجناس ما زالت مسيطرة في فهم نظرية الأدب وانتشاره، ولا مجال هنا للخوض في هذه القضية،على أن ما يعنينا منها هو أن تحديث الجنس الروائي أو القصصي على وجه الخصوص يوغل اليوم في التقاليد القومية ويتشبث بعناصر هويته أمام إغراء التجديد الذي يظهره التجريب لمجرد التحديث؛ أي أن الروائي العربي اليوم يستحث جهده لبناء رواية عربية، ولا يركن للمؤثرات الأجنبية وحدها، وهذه مسألة تجعل درس لغة الرواية مما يخص الجنس الأدبي أو القصصي؛ وتؤدي هذه المسلمة إلى مراعاة اعتبارات لغة الأجناس الأدبية؛ فلغة الحوار تختلف عن لغة السرد الروائي؛ وعندما يغلب الحوار على جنس أدبي أو يهيمن، فإن الجنس الأدبي برمته واقع ولا شك تحت هذا التغليب أو الهيمنة، والمسألة ليست شكلية فحسب.

وليست لغة الرواية هي نفسها لغة النثر القصصي، أو حتى الرواية الشعرية وما يجاورها من روايات تستخدم الشعر مباشرة أو أمشاجاً في السرد. إن لغة الرواية أو القصة أو الأقصوصة مما يحدد الجنس الأدبي برمته، وغني عن القول أن خصائص الأقصوصة أو الرواية لغوية أيضاً، بالإضافة إلى الشخصية والمكان والزمان والتحضير وسوى ذلك من خصائص. ولغة الأقصوصة أو لغة الرواية هي مسألة فنية وتعبيرية.

أما المسلمة الثانية، فهي أن لغة الحوار الروائي غير لغة الحوار المسرحي، وغير لغة الحوار الشعري، وإن استخدمت اللغة الأخيرة في الرواية أو المسرح. إن ثمّة نقاداً أشاروا إلى هذه المسلمة، فالكلمة في الحوار الروائي لكي تقرأ، بينما وجدت الكلمة في الحوار المسرحي لكي تنطق(10).

وإذا كانت لغة الحوار الشعري غزيرة المجاز مجنحة التخييل، فإن لغة الحوار الروائي مقاربة للغة الحقيقية، لأن غالبية البشر لا يتكلمون الشعر في حياتهم اليومية، وإذا ورد شيء من الشعر أو المجاز في لغتهم الحقيقية، فلأن الدواعي الوظيفية هي التي تفعل فعلها في العمل الروائي، كما هو الحال مع المتصوفين والشعراء والدراويش والفقهاء وأمثالهم، هؤلاء الذين تشغلهم الحضرة أو الحال أو المقام عن اللسان والمنطق والواقع والظرف التاريخي برمته، عندئذ تغوص لغة الحوار الروائي في المجاز، أو تتلفع لغة الحوار الروائي باستعارة المعاني عوضاً عن الأفعال. ومن نتائج هذه المسلمة، أن لغة الحوار الروائي أبعد ما تكون عن دعاوي ترجمة الواقع في الفنّ، لأنّ الرواية نسق جمالي ومعرفي في امتلاك الواقع ووعيه وسبيله الكلمة المقروءة، ومهما بالغ غلاة الواقعية، فإنّ الفن ينأى عن التسجيل المباشر والتوثيق الصارم للغة في الحياة اليومية.

والمسلمة الثالثة، هي أن لغة الحوار الروائي مستوى من مستويات التعبير اللغوي للروائي يديره وفق لعبته الروائية من ناحية طبيعة العمل الروائي وطبيعة الشخوص وطبيعة الأغراض الفنية والفكرية. وإذا كان المعول في ضمانة مستويات التعبير اللغوي هو الصدق الفني، فإن الصدق الفني قرين الصدق التاريخي، ولا يتأتى الصدقان معاً إلا في مهارة التعبير اللغوي بمستوياته المختلفة. وقد ثبت صلاح اللغة العربية لتحديث الأجناس الأدبية، بل إن إنجازات كثيرة من الروائيين العرب كامنة في تطويع اللغة العربية لحاجات هذه المستويات اللغوية، حواراً أو سرداً، والمثال البارز هو نجيب محفوظ الذي يقدم في رواياته مأثرة لاستخدام اللغة العربية بمستوياتها الحوارية والسردية والوصفية على أن الرواية استعارة للحياة ضمن لغتها وعوالمها وثرائها الفريد.

والمسلمة الرابعة، هي أن لغة الحوار الروائي غير لغة وسائل الاتصال بالجماهير كالإذاعة والتلفاز والصحافة والسينما (الخيالة)، ولو كانت رواية بعينها هي التي تقدم في هذه الوسائل، فالأدب هو الذي يغذيها، ولكن لغته إيصالياً وإبلاغياً غير لغتها، وينبغي التفريق في ذلك. وثمة التباس حاصل في هذا الأمر، حين يدعمون حجج الدعوة إلى الواقعية اللغوية، بلغة الإيصال في وسائل الاتصال بالجماهير.

إن بحث لغة الإيصال يتطلب ندوة فكرية أو لقاء عربياً موسعاً يتقصى القضية تاريخياً ونظرياً وتطبيقياً.

أبعاد لغة الحوار الروائي:

تتداخل الحدود كثيراً في درس لغة الحوار الروائي، وتلتبس في بعض مفاهيمها وعلاقاتها، فهي ظاهرة لغوية وفنية، ولكنها سياسية وقومية أيضاً. ولعلنا نتبين هذه الأبعاد:

1. البعد القومي:

اللغة العربية هي سبيل الحفاظ على الثقافة العربية والشخصية العربية، قد أثبتت تجربة العرب في العصر الحديث أن اللغة العربية هي السبيل الأمضى إلى وعي الذات ووعي الهوية، وأنها سلاح بيد الأدباء من أجل الأصالة في مواجهة الغزو وصنوف التبعية الواضحة والمقنعة(11). وما تأريخ تحديث الأجناس الأدبية إلا تأريخ لتحديث اللغة العربية في الوقت نفسه. وقد كان نضال الروائي العربي من أجل إبداعه الروائي نضالاً لتطويع اللغة العربية لمعطيات الرواية وتطويراً للغتها في أن تكون قابلة للشكل الروائي وصنعته. وهكذا، يصبح الإبداع الروائي في جانبه الرئيسي إبداعاً روائياً باللغة العربية، في حواره وسرده معاً، أي أن يقف الروائي العربي ضد الازدواج اللغوي بفروعه كلها، الفصحى والعاميات الفصحى واللغات الأخرى، الفصحى والأجنبيات.

وغني عن القول، أن إسهام الروائي العربي هام في جعل اللغة القومية الواحدة رائدة الإبداع العربي في مختلف الأجناس الأدبية. وقد أظهر التاريخ اللغوي ـ كما أكد الناقد سمر روحي الفيصل في بحثه ـ "أن الفصحى أكثر اتساعاً ومرونة مما نص عليه اللغويون والنحاة وأنه لا سبيل إلى الاستفادة من هذه السعة وتلك المرونة ما لم نعرف اللهجات العربية، ونخلص النحو من آثار الفقه والمنطق وعلم الكلام، وما لم يتسع مدرج الاستشهاد ليشمل مصطلحات العلوم الفلسفية والطبية والفلكية والكيماوية وغيرها"(12)، وحول اللغات الأخرى في المنطقة والأجنبيات فإن المصلحة القومية المشتركة تدعو العرب إلى العناية بلغتهم القومية الواحدة، فقد وجد باحث معاصر، هو أحمد بن نعمان، خطورة مذهبية في هذا الاتجاه، خاتماً قوله لأصحاب الازدواجية المذهبية أو الازدواجية المغلوبية (على رأي ابن خلدون): "ارفعو أيديكم عن اتهام اللغة العربية بالعجز والعقم، فالعربية هي لغة مثل سائر لغات العالم، تحيا بحياة الناطقين بها، وقد تضعف بضعفهم أو تزول حضارياً بزوالهم أيضاً"(13).

وخلاصة القول، إن لغة الحوار الروائي باللغة الفصحى ضرورة قومية وحضارية ومثلما هي حاجة فنية وتعبيرية، وثمة روايات عربية سامقة تشهد بذلك، ولا حاجة للاستشهاد، بل تبرز الحاجة أكثر لإسهام الروائي العربي في تعزيز استخدام لغة الحوار الروائي الفصحى.

2. البعد التراثي:

لاحظ نقاد كثيرون أن "الأسلبة" هي الغالبة على لغة الأدب العربي الحديث، أي أن استلاب الأديب العربي الحديث أمام الغرب والمؤثرات الأجنبية هي

المعادل الموضوعي لتفكيره باللغة (14)، فهو في تعامله مع تراثه مقيد أو مكبل بالثوابت، وأهمها فهم اللغة الموروثة. وقد اعترف بعض الأدباء العرب بحيرتهم أو ترددهم أمام الأساليب الموروثة، إغفالاً لها أو جهلاً بها أو تجاهلاً لإمكاناتها الهائلة في تحديث الإبداع العربي الحديث. ولا شك أن القضية تتعدى تجربة "الحرية" مع اللغة إلى إعمال وعي الذات لدى الروائي العربي في تعامله مع اللغة العربية، فليس هناك لغة تراثية واحدة، ولا أسلوب موروث واحد، وليس هناك لغة واحدة لمؤلف (بالكسر) واحد أو مؤلف (بالفتح) واحد وليس هناك لغة حوار روائي واحدة، فالروائي ينوع في لغة حواره حسب الشخصية، والموقع التاريخي، والموقع الجغرافي، واللحظة النفسية، والصفة الفكرية والمهنية وسوى ذلك. وتشير تجربة جمال الغيطاني في دراسة شائقة وغنية للقمري البشير، إلى انتقاله من لغة إلى لغة في الرواية الواحدة، ومن نبرة إلى نبرة، ما دامت "اللغة ـ كما يقول الغيطاني نفسه ـ حالة مرتبطة بالعمل الفني نفسه، متغيرة من عمل إلى آخر، ولا يوجد أسلوب ثابت". وما دام كل عمل أدبي يغير مجموع الحدود، وكل نموذج يغير النوع، وكل نص يكشف عن خصائص له مشتركة مع مجموع النصوص الأدبية، أو مع أحد المجموعات التحتية للأدب، أي ما يطلق عليه بالتحديد الجنسي الأدبي"(15).

إن البعد التراثي للغة العربية معين لإبداع الروائي، ومصدر خصب لتمكينه من لغة الحوار الروائي، يغنيه بالخصوصية والمقدرة على تجاوز عجز التعبير تاريخياً وبيئياً واجتماعياً، لارتباط اللغة المباشرة بالوعي بالتاريخ وعملياته الكثيرة، وهو ما يحتاج الروائي العربي شأن المبدعين الآخرين في بقية الأجناس الأدبية.

3 البعد الشعبي:

لا شك، أن الإبداع برمته مرهون بينابيعه الشعبية، ومنها لغة التراث الشعبي كالأساطير والحكايات والأمثال، وقد دخلت اللهجات العامية لغة هذا التراث، على أن التراث الشعبي نفسه إنتاج مرحلته التاريخية، وثمة أدب شعبي هو تعبير عن قيم مرفوضة كالاستكانة والخمول والجبن والخوف وقبول الاستعمار والإرهاب والاضطهاد والقمع. ولا تثريب علينا إن رفضناه، فمنطق الأمور يستدعي الحفاظ على الأدب الحي، أما اللهجات العامية فهي نفسها من مظاهر هذه القيم المرفوضة في التراث الشعبي. وليس هناك حركة إحياء للتراث تقول ببعثه كله دون جمع ودرس وتمحيص وإحياء بعد ذلك مما ينبغي أن نحافظ عليه في نهضتنا القومية المعاصرة، وغني عن القول أيضاً، أن التراث الشعبي لا يعني التعبير بالعامية، وإن استخدامه للعامية، كلمات أو عبارات وتراكيب، تكون استجابته الفنية أنفع في حال الاستعادة، أي توظيفه في لغة الحوار الروائي، لا إعادته كما صيغ من قبل.

4 البعد الإيصالي:

ويتصل هذا البعد بقدرة اللغة على الإيصال، فاللغة ناقل للأفكار والمعاني والمشاعر، ولكنها ترهن محمولها الفكري والشعوري والعاطفي بخبرات متوارثة ومتأصلة تطبع الرسالة المنقولة بطوابع اللغة نفسها في تغيرها على مرّ العصور. ونغالي كثيراً في تبسيطنا للأمور عندما نجعل اللغة وسيلة اتصال ونعزلها عن شحناتها والتطورات التي تضفيها على الرسالة وعناصرها ومفرداتها، ونخشى أحياناً من تأثير التلقين اللغوي المتوارث والمتأصل على حرية الرسالة. وفي هذا الاحتراز، تبرز مقدرة المبدع اللغوية على أنها مقدرة اللغة نفسها، نظراً لما تتمتع به اللغة العربية على وجه الخصوص من ثبات قياساً إلى حجم المتغيرات الحاصلة. صحيح أن الأساليب التراثية متعددة ومتنوعة بعدد المبدعين والمؤلفات الإبداعية، ولكن مقياسها هو شواهدها الأصيلة الباقية، وأولها وأكرمها القرآن الكريم.

ويضيف هذا الوضع مسؤوليات أشد أمام المبدعين العرب في العصر الحديث إزاء تطويع اللغة العربية لتحديات العصر في ضمانة البعد الإيصالي للغة.

إن الأديب العربي الحديث ينطلق من لغة متجذرة في خيارات الإيصال، ولما كان الأدب رسالة بالدرجة الأولى، فإن لغة الحوار الروائي معنية بمواجهة استثمار ثراء اللغة العربية أمام محدودية اللهجات العامية. ونخطئ كثيراً إذا اعتقدنا أننا نكسب خبرة الجمهور العريض التي توفرها لهجات العامة، للسبب الرئيسي الذي ذكرناه، وهو فقر أي لهجة عامية أمام غنى اللغة العربية، ولسبب آخر هو أن جمهور اللغة العربية أعرض وأوسع من أي جمهور لأي لهجة عامية، ناهيك عن إسهام استخدام اللغة العربية في الحوار الروائي بحل مشكلة الازدواج اللغوي وترقية الذوق الفني للجمهور العام. أما كاتب العامية فجمهوره الخاص ومحدد وفئوي ونخبوي مما يؤثر على طابع الرسالة، ويضعف البعد الإيصالي للغة الحوار الروائي.

وغني عن القول أيضاً أن ضمانة البعد الإيصالي للغة الحوار الروائي شديدة الصلة بمستويات اللغة التي لا تتوافر للهجات العامة مثل المستوى الاصطلاحي والمستوى العلمي والمستوى الثقافي، لأنه من الصعوبة بمكان أن يدار حوار اصطلاحي أو علمي أو ثقافي بلهجة عامية كما هو الحال مع فئات صوفية أو متعلمة أو مثقفة أو غير ذلك، عدا العمق والمعنى الذي يراد للغة الحوار الروائي.

5 البعد الفني:

وهو أخطر أبعاد لغة الحوار الروائي، إذ باسم الحاجات الفنية يباح للمبدع صوغ لغته في السرد والحوار، وهذا يفضي إلى الاعتراف بمكانة الكلمة في التعبير الروائي، وتوظيف المبدع للغة روايته. وقد كفانا الناقد فتوح أحمد مناقشة هذا البعد

متسائلاً عن جدارة المنهج الواقعي في طلب الواقعية اللغوية. وقال بصريح العبارة: "ثم ألا يفضي هذا الانتقال المباغت إلى هزّ مبدأ الإيهام للواقع، وهو المبدأ الذي يتخذ في العادة ذريعة للدعوة إلى الواقعية اللغوية؟!"(16).

وفي هذا المجال، أذكر بعض الملاحظات من واقع تجربة لغة الحوار الروائي في ممارسة الروائيين العرب في سورية، فالقضية برمتها غير مطروحة على بحثهم أو في رواياتهم، فلا يوجد بين الروائيين من يكتب حواره بالعامية، مؤثرين اللجوء إلى تثمير استخدام اللغة العربية في الحوار الروائي وفق اجتهاداتهم الخاصة. وفي شهادات مبكرة لبعض الروائيين، تحدثوا عن تفكيرهم الروائي، ولم يلتفتوا إلى اللغة العربية على أنها مسلم بها في لغة الرواية حواراً وسرداً(17)، وعندما طلب إليهم شهاداتهم حول تجربتهم مع اللغة بعد عامين، كانت اللهجات العامية بعيدة عن تفكيرهم الأدبي مؤكدين بشكل أو بآخر، أن التفكير باللغة لا يدور مع الواقعية اللغوية، بل مع "عصرنة" اللغة العربية، إن صح التعبير(18)، نحو تأصيل اللغة العربية في الأجناس الأدبية المستحدثة من وعي التراث اللغوي والأسلوبي ومجاوزته في الوقت نفسه.

وربما كانت تجربة حنا مينة أوضح من سواها بين الروائيين العرب ذوي الانتشار الواسع، ولهذا أهميته في مناهضة دعاوي العامية ودعاتها. فهو رفض الواقعية اللغوية مبكراً على الرغم من أن النقد الماركسي الأرثوذكسي هو الذي قاد هذه الدعوة ونظّر لها، وحاول أن يسيّد اتجاهات وأعلاماً على حساب اتجاهات وأعلام دون جدوى، فكان تفضيل بعض الروائيين على نجيب محفوظ، على سبيل المثال، لأنه لا يستخدم العامية في لغة الحوار الروائي، ومثال على هذا النقد كتاب "في الثقافة المصرية" (19) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس.

رفض حنا مينة، وهو الذي ينتمي إلى اتجاه صاحبي "في الثقافة المصرية"، الواقعية اللغوية تحت عنوان صارخ وهو يناقش قضية الحوار في القصة العربية: "العجز في الروائي وليس في اللغة"، وكان ذلك عام 1955، في إطار تعقيبه على مقالات عبد العظيم أنيس. فقد لاحظ حنا مينة أن طابع البيئة تصنعه القصة بمجموعها، والحوار جزء من المجموع. و"سيرى الدكتور (يقصد أنيس) أن العجز كامن في الروائي أو القاص، وليس في اللغة، فالروائي الممتاز يستطيع أن يطوّع لغة الحوار بالفصحى لأدق أغراضه وألصق تعابيره بالإحساس والبيئة، لأن لكل كلمة عامية جذراً في الفصحى، ومع التدبر والمعاناة يمكن الملاءمة وإدارة حوار فصيح تخاله عامياً، لأنه من هذا الكلام الذي يتداوله الناس، لكنه مهذب منتقى، محذوفة منه الأحرف التي أدخلتها عليه اللهجات المتعددة، فإذا قرأه العامل شعر أنه كلامه وإذا قرأه المثقف لم ينكره ولم ير فيه شيئاً غريباً عن لغة الكتب، وبذلك نرفع العامل والفلاح إلينا، فلا نتقعر ولا نبتعد عنهما، ولا ننزل إلى أخطاء اللغة التي نزلا إليها ونزلنا في كلامنا العادي إليها، وبذلك نصون اللغة العربية لأنها لغة كل الأنظمة وليست لغة نظام معين، فإن الأنظمة تتبدل تبدلاً جوهرياً، أما جوهر اللغة فيظل ثابتاً متطوراً بما يأتيه من كلم جديد يزيد في غناء جوهره ولا يمسه أو يهدمه،وهذه حقيقة راهنة(20).

وختم رأيه بخطورة الحاجة الفنية وهي دعوة باطلة، إلى تفتيت اللغة العربية إلى "لغات"، "وهذا الضعف إذا لم يوقف تياره أصبح مرضاً ثم استحال إلى فناء" (21).

لقد أراد دعاة الواقعية اللغوية أن يجعلوا دعوتهم عنصراً من عناصر المفهوم الواقعي، ولكن من قال أن الواقعية هي نقل الواقع، لنقل مجدداً، إن فهم الواقعية بمثل هذا التطبيق قد أضرّ كثيراً بلغة الأجناس الأدبية، ومنها الرواية، ويتقدم الأدب العربي الحديث كله. ومن نافل القول أن نذكر أن دوران الحديث حول الواقعية لم يكن خطاباً أدبياً "مبرأً" منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى نهاية السبعينيات، فقد جيّر لصالح خطابات أضيق وأشد مرحلية ومباشرة، بينما الأدب أرحب وأغنى وأعمق بكثير من أوهام دعاة الواقعية أنذاك، وهذا هو حال اللغة العربية أيضاً.

غالب هلسا واللغة:

ينتمي غالب هلسا إلى فئة الروائيين العرب المجددين تحديثاً لهذا الفن الحديث، ليس في الأدب العربي فحسب، بل في الأدب العالمي كلّه، فقد شهدت القرون الثلاثة الأخيرة ميلاد هذا الفنّ، أما الأشكال القصية القديمة فهي منشورة في الآداب الكلاسيكية جميعها(22). إن بزوغ الرواية من الملحمة والسرد القصصي المطول في آداب الشعوب القديمة، لأنها القصة الحقيقية حتى وقت قريب هي القريبة من القول الشعري، وبهذا أيضاً امتازت المسرحية عن الرواية(23). ونستطيع أن ننسب محاولات تحديث الرواية إلى أمرين: الأول هو تعزيزها كجنس أدبي له طبيعته وعناصره وأغراضه ولغته حتى في إطار النثر القصصي الأخرى، والثاني هو تدعيم البحث النظري في الشغل الروائي باعتبار الرواية فن المستقبل. ولقد ضاعت جهود عربية كثيرة لتطوير الرواية العربية تحت وطأة تأثير "المثاقفة" أو تقليد الغرب المباشر في الوقت الذي كان الغرب يطور فيه فنّ الرواية وفنّ القصة القصيرة من تراث الإنسانية بشكل عام، ومنه التراث العربي وتراث الشرق الهائل.

ومن المؤسف، أن نزعة "المثقافة" ما زالت تستحكم في آليات إبداع عدد كبير من الروائيين العرب، ولم ينج من تأثيرها غالب هلسا، فقد ارتهن بحثه وشغله الروائي منذ بداءته بهذا التطلع، إذ مارس تجديده عن وعي، تجلى في ممارسته النقدية وتصريحاته

الفنية(24) التي تتغلغل في رواياته وقصصه، بالإضافة إلى سعيه الدؤوب لطريقته في الكتابة. ثمة حرص واضح على رؤية فنية شمولية للعالم، تستمد عناصرها من معين ذاتي يزاوج بين الفن والحياة، الرواية وحياة الروائي نفسه. ثم تندغم الذات في رحاب فعالية عامة مخذولة لا يظهر فيها سوى معاناة الشخوص في تبادل واع للعلاقة بين الواقع والفنّ قل نظيره في تجارب الروائيين العرب.

كتب غالب هلسا سبع روايات هي: "الضحك" (1970) و"الخماسين" (1975) و"السؤال" (1979) و"البكاء على الأطلال" (1980) و"ثلاثة وجوه لبغداد" (1984) و"سلطانة" (1987) و"الروائيون" (1988).

وهناك مجموعتان قصصيتان هما "وديع والقديسة ميلادة وآخرون" (1968). و"زنوج وبدو وفلاحون" (1972)(25). وقد تميز إبداعه الروائي والقصصي بالحداثة والموضوعية والالتزام، فقد عالج، أو كاد، موضوعاً واحداً هو سيرة المثقف العربي معتمداً على المزج بين حياته وفنه من روايته الأولى "الضحك" إلى روايته الأخيرة "الروائيون" التي أخذت عنواناً صريحاً ومباشراً في نزوعه إلى تجسيد صورة المثقف العربي، وعبر عن هذا النزوع بأسلوب تيار الوعي الذي يستقرئ التاريخ الشخصي مندغماً بالتاريخ العام، وأسلوب الرواية الجديدة الذي يعنى بجغرافية المكان وروح الأشياء. على أنه وظف هذه الأساليب في خصوصيته الفنية من أجل قراءة تاريخية للمصائر القومية كما تنعكس على حياة المثقف العربي. وكما تعكسها فعالية المثقف العربي.

ولعل رواياته الثلاث الأخيرة أسطع الأمثلة على هذا السعي. فالأولى "ثلاثة وجوه لبغداد" مخصوصة بالتأثير المتبادل لأزمة الحكم القطري على البنيان الإنساني والاجتماعي والثقافي العام، والثانية "سلطانة"، توغل في نبش عمليات تكون نظام قطري مشوه من خلال استعادة صورة المثقف يافعاً وشاباً، والثالثة "الروائيون" تتملى بعمق وبصيرة نافذة، المصير القومي المأساوي داخل فقدان الديمقراطية والفساد والانهيار الشامل منطلقة من حدث مركزي هو حرب 1967 في المجتمع العربي بمصر، وبالذات من خلال شريحة المثقف العربي. ثمة وصف دقيق للواقع الخارجي العربي يتجلى في مواقف هؤلاء المثقفين، وعلى الرغم من غزارة الأفكار والآراء السياسية لانتماءاتهم وتفكيرهم وشعاراتهم فإن غالب هلسا متمكن من صنعته القصصية، ولاسيما في رواياته، لأن غالبية قصصه هي مشروع روايات.

لقد عرف هلسا بأسلوبيته الحداثية وتجديده للسرد القصصي المتوارث، في اشتغاله الواضح بتقنيات فنية محكمة عمادها فيض الوعي يتناوبه بعد الفنان وبصيرته، إذ يقدم مشهدية كاملة لتنامي الفعلية في القص دون أن يحفل بالحكاية، مشيراً إليها، ودون أن يصرح بأغراضه، على سبيل اللمح المدهش(26).

وعلى هذا نلمح في رواية غالب هلسا واقعية جديدة إن صح المصطلح، عمادها تيار الوعي وحسية الرؤية وتجسيم الواقع (وأحياناً تضخيمه أو تقزيمه إلى حد الكاريكاتير)، ومشهدية شديدة المركزية الذاتية في تفصيل العالم، ويستتبع ذلك تطويع اللغة، لغة الرواية سرداً وحواراً لتمثل هذه الواقعية الجديدة؛ وقد فهم غالب هلسا اللغة ضمن هذا الإطار، وبنى رواياته وفق اعتقاده بوجوب واقعية لغوية تسعف الرؤية في تطلبها الذاتي والموضوعي، فاحتفظ لرواياته بلغة عربية فصيحة في السرد، وعامية حسب القطر أو البيئة أو الفئة الاجتماعية في الحوار. وعلى الرغم من أن شخوصه من المثقفين عادة أو ممن يجاورون فضاءهم ويشتركون معهم في شواغل الحياة اليومية، فإنه جعل قناعته بالواقعية اللغوية مطلقة، وعندما يتملى المرء هذا الخيار اللغوي يتساءل: كيف يتكلم المثقفون بالعامية، وكيف يدار حوار ثقافي بالعامية؟ ولكن غالب هلسا انطلق من تجارب سابقة نادت بالحاجات الفنية والواقعية للاستخدام اللغوي في الحوار الروائي، وطابقت بين الأصل والنموذج إلى حد الإسفاف، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وإحسان عبد القدوس إبداعاً ورشاد رشدي والعالم وأنيس تنظيراً.

لم يكن هلسا متعصباً للهجات العامية، ولكنه دافع عن خياره في لغة الحوار الروائي حتى النهاية، وأذكر أنني حاورته قبل وفاته بأيام حول هذه القضية بالذات، فأجاب: حتى لو انتفت فترة الإيهام بالواقع التي تمليها الحاجة الفنية، فإنني أجد الصدق أهم. وحدثني أن نجيب محفوظ نفسه اعترف له بأنه يكتب حواره بالعامية أولاً، ثم يعاود كتابته بالفصحى ثانياً، وهو لا يريد أن يفعل هذا. وأضاف: إنني مؤمن أن الفصحى ليست جامدة، وأن العصر يطبع اللغة العربية بطابعه، وكذلك الفنون الحديثة، ولكنني أوثر الصدق الواقعي. وأشار إلى تجربته في ترجمة رواية سالنجر "الحارس في حقل الشوفان"، وهي رواية طليعية مكتوبة باللهجة العامية لأهل نيويورك، وعلى لسان صبي أقرب ما يكون إلى الأطفال في أسلوب تعبيره، كما كتب في إيضاحاته للترجمة في مستهل الرواية، وقال: "لقد حاولت قدر الإمكان أن أحافظ على روح اللغة"(27). وإذا نظرنا في ترجمته نجد أنه لم يترجمها بإحدى اللهجات العامية، بل ترجم الحوار باللغة العربية الفصحى، ربما لاعتقاده أن من غير الواقعي أن يتحدث صبي نيويوركي بالعامية المصرية مثلاً، ولكن في جوهر عملية المحاكاة، تبدو تجربته في هذه الترجمة حفاظاً على الإيهام بالواقع، وأن الواقعية اللغوية لا تستقيم مع ترجمة العامية النيويوركية بعامية قاهرية، وإلا استحالت الترجمة بحدّ ذاتها.

والآن، نطرح الأسئلة التالية حول الواقعية اللغوية في روايات غالب هلسا:

1 ـ اعتمد هلسا على الحوار في بناء الرواية، حتى أن بعض الروايات، مثل "ثلاثة وجوه لبغداد" يحتل فيها الحوار حيزاً كبيراً، ويزيد على حجم السرد في بعض الفصول.

2 ـ حاول هلسا أن يلتزم بالواقعية اللغوية إلى أقصى حد، وقد وجدها تتمثل أساساً في اللهجة العامية. وبلغ من التزامه العامية أن راعاها قدر معرفته بها، وإن كانت معرفة قليلة كما هو الحال مع اللهجة العراقية في "ثلاثة وجوه لبغداد".

3 ـ التمس هلسا للأجانب عذراً فأنطقهم بالفصحى، في حين أنهم يتكلمون بلغتهم الأجنبية، بينما الواقعية اللغوية تستدعي أن ينقل لغتهم الأجنبية وليس ترجمتها مثلما فعل في "الخماسين" على سبيل المثال في الفصل السابع، وهو بعنوان "ليزا":

"كنت أجلس في صالون البنسيون الذي تسكن فيه ليزا. رأيتها قادمة أقصى الممر، علت ضحكتها:

أنا آسفة...

قالت وهي تقترب، ثم أضافت:

هل جعلتك تنتظر طويلاً...؟

ثم وهي تقهقه:

ها هي الأوراق والقلم! يا للعار...؟

ثم جلست بجواري متحفزة، براقة العينين، تغلي بالصخب والأسئلة. قالت: وهكذا يا غالب سوف تكتب عني شيئاً في روايتك. أضافت تقول باللغة العربية:

مش كده؟

ثم واصلت بالإنكليزية:

أليس هذا رائعاً يا غالب! سوف أكون ذات شأن، (تضحك). ولكن ماذا يمكن أن يقال عن المسكينة ليزا؟ وبالمناسبة، هل يكتبون الروايات في هذه الأيام بأن يدوروا بأوراقهم وأقلامهم بين الناس ويطلبون إليهم أن يحكوا تاريخ حياتهم؟ أين الخيال إذن؟ يا للعار يا غالب! عليك أن تخجل من نفسك وأنت تحمل أوراقك هكذا...!

"وانطلقت تصخب وتضحك"(28).

4 ـ صاغ هلسا لغة الحوار بالفصحى في حال النجوى والحوار الرسمي كنداءات المضيفين الجويين في الطائرات أو نشرات الأخبار في الإذاعة. فهل يفكر المرء بالفصحى أم بالعامية؟ إذا كان الأمر مع الحوار الرسمي أو خطاب الأخبار الإذاعي مطابقاً للواقع، فهل هو كذلك مع النجوى؟ إذا كان المرء يفكر بالفصحى فالمسألة موصولة بالتعبير عن هذا التفكير؟ إذن هي قدرة تعبير باللغة قبل أن تكون قدرة على النقل الواقعي وعكسه.

5 ـ ورد في "ثلاثة وجوه لبغداد" الحوار التالي بين ليلى و"غالب"، وهو بطل الرواية:

"ـ أعرف، لكن اللغة للتفاهم.

ـ للتواصل وأنت الصادقة.

ـ للتواصل.

قلت بجدية"(29).

لقد أشار الكثيرون من أصحاب الواقعية اللغوية إلى عنصر الفهم، وهو عنصر خارجي يتصل بالمتلقي والانتشار اللغوي، بينما يعيده هلسا إلى بناء الرواية الداخلي بوصفه سبيلاً للإيصال. ولكن المسألة أعقد من هذا بكثير، لأن اللغة العربية تعمد للتواصل أكثر من اللهجات العامية مجتمعة.

موازييك أم لغة:

ولدى استعراض رواياته الثلاث الأخيرة، تتضح معضلة لغة الحوار الروائي بالعامية أكثر.

لما كانت سيرة المثقف العربي، باعتبارها سيرة، هي موضوع هلسا الأثير، فإن عالمه الروائي يتوزع إلى التفاصيل التالية: السياسية وبالذات مشكلة الانتماء (الشيوعيون غالباً)، الكتابة أو التعبير الفكري والفني لوجود المثقف العربي (المؤلف هو بطل الروايات غالباً)، والمرأة بالذات التعبير الجنسي عن كوابيسه وهواجسه وممارسته (وثمة ممارسة جنسية شاذة في أكثر من رواية). وداخل التفاصيل كلها، يلح هلسا على أزمة الحرية والديمقراطية والتقدم المتعثر وعجز الإبداع في المجتمع العربي.

"في ثلاثة وجوه لبغداد" يعرض هلسا جانباً من سيرته الذاتية منذ ترحيله من القاهرة إلى بغداد، إثر مشاركته في ندوة حول السياسة الأمريكية في المنطقة العربية. ولا يخفى أنها جانب من سيرته الذاتية، فالبطل اسمه غالب، ومشغول بكتابة روايته "السؤال"، وكانت وزارة الثقافة ببغداد قد طبعت أحد كتبه "زنوج وبدو وفلاحون". ويعامل على الفور على أنه غالب هلسا. وليس في الرواية من أحداث سوى انتقاله إلى بغداد، وإقامته القصيرة فيها، ومعاينته للقمع السياسية والاجتماعي والنفسي من خلال ملاحقة علاقته بالمرأة المنظمة في الحزب الشيوعي. وقد سمى الوجه الأول "من خلال عيون مصرية" عرض فيه لملابسات وصوله إلى، وتعرف المسؤولية عليه واستضافته واختزال تجربته البغدادية.

وفي الوجه الثاني، اسمه "الحفلة أو كوميديا بالأسماء" وصف غرائبي ممتزج بسوريالية لحضوره حفلة لا نعرف منها سوى تداخل اسم امرأتين هما "سهام" ومداعبات جنسية ومقارنات مع القاهرة.

أما الوجه الثالث، واسمه "زحف الغابة"، فيفصّل فيه القول في تجربته مع "سهام" و"ليلى" على أنها تعرية للإرهاب السلطوي وآليته مركزاً على التشويه النفسي والأخلاقي والاجتماعي الذي يلحق بالإنسان.

وفي "سلطانة" تتبع غالب هلسا سيرته صبياً ويافعاً في قريته (تسعة فصول) إلى دراسته في عمان (سبعة فصول)، وهذا هو القسم الأول؛ ثم خص القسم الثاني بالتذكر وتأمل ما جرى سابقاً. والمميز في السيرة والتأمل هو هاجس السياسة وهاجس الجنس ضمن تكون الدولة من العلاقات العشائرية والطائفية. وقد شغل هلسا بنمو وعي بطله، فكان الضمير الراوي العارف بكل شيء هو الذي ينتقل في الزمان والمكان ليكتشف العالم، وتكتمل الرؤية.

وفي "الروائيون"، يعرض هلسا لجانب من إقامته في القاهرة، من فترة سجنه وخروجه منه عام 1967 بوساطة جان بول سارتر، مع المثقفين اليساريين الآخرين، وتأثير هزيمة 1967 على وجدان المثقف العربي، لتنتهي الرواية إلى ما سماه "الجحيم" حيث ينتحر البطل إيهاب تتويجاً لرؤية قاتمة وصمت المثقفين اليساريين جميعهم بوصمات العهر والعجز والموات، ثم لا تختلف الرواية عن سابقتيها في الانغماس بحفلات الجنس ووساوسه بالتوازي مع الأفكار السياسية وممارستها الناقصة والخائبة.

ولعل إهداء روايتي "ثلاثة وجوه لبغداد" و"الروائيون" يوضح المآل المسدود لتجربة المثقف العربي الذاتية والعامة في الوقت نفسه. قال في إهداء الرواية الأولى: "إلى ن. س. التي مدّت يدها عبر جحيمها لتنتشلني"(39).

وقال في إهداء الثانية: "إلى دالة رامي هلسا. آملاً أن تتجنب كوابيس زمننا"(31) من خلال هذا الاستعراض الموجز، نلاحظ أن شخوصه من المثقفين وأنهم في مناخ ثقافي وسياسي حتى العظم، وأن حوارهم يدور حول السياسة والاجتماع والفن والعلم والنفس، ومع ذلك فهو مستمر في التزامه العامية بحجة الواقعية اللغوية.

إن هذا كله يوضح مأزق لغة الحوار الروائي بالعامية، لسببين، الأول هو تحطيم العامية للإيهام الفني، والثاني هو استحالة التفكير معرفياً وجمالياً بالعامية، يضاف إليهما أنّ الحوار الثقافي والعلمي والفني يحتاج إلى لغة عالمية أو راقية.

ولعل هذا المقطع من لغة الحوار في "الروائيون" يكشف عن المأزق:

(وأضاف إن الصراع يدور حول ثلاثة محاور. الأراضي المستصلحة بعد السد العالي: هل توزع على الفلاحين أم تحول إلى مزارع دولة؟ المسألة الأخرى هي التصنيع. جناح يرى أنه يجب الاستمرار في التصنيع، وتنفيذ الخطة الخمسية الثانية، والخطة الخمسية الثانية، على فكره، تركز على التصنيع الثقيل. الجناح الآخر (ابتسم ونظر إلى وليد) يمكن متأثر بأسلوب الشعارات الصيني، يرفع شعار: "المشي على قدمين" يقول أن القطاع العام استولى على كل شيء ولم يترك فرصة للقطاع الخاص الذي يجب أن يأخذ فرصته.

قال وليد: "البورجوازية الوطني" وضحك.

قال مصطفى: "عليك نور".

وشارك وليد في ضحكه. ثم أضاف أن وراء هذا الجناح الأخير المقاولون، أو تلك التي يسمونها بالطبقة الطفيلية.

قالت نوال: "دي غير البورجوازية الوطنية؟".

قال مصطفى: "طبعاً" وأضاف أن البورجوازية الوطنية، تعني أصحاب المصانع الصغيرة، خاصة المصانع القائمة على سداد الدين السوفييتي، مصانع الأحذية والأخشاب والبورسلين والملابس الجاهزة....

قاطعته نوال: "إلى آخره، إلى آخره".

أكمل مصطفى: دول بقى مع التصنيع الثقيل".

قال وليد: "يعني البورجوازية ضد القطاع الخاص. ودا كلام يا درش. كمان شوية حاتقول إن البورجوازية ضد الملكية الخاصة".

قال مصطفى: "أنا ما قلتش كده، اللي قلته أن البورجوازية الوطنية ليها مصلحة في التصنيع".

قال إيهاب: "يعني حانبقى مجتمع اشتراكي بجد بس بدون حزب".

قالت نوال بانفعال: "اشتراكية عثمان أحمد عثمان والمقاولون العرب".

قال إيهاب: "الذيذ عالم الأوهام الجميلة دا. اشتراكية بدون حزب. اشتراكية بتقييمها بيروقراطية فاسدة".

قال مصطفى: "صبرك علينا يا رفيق إيهاب".

تحدث عن التنظيم الطليعي. سوف يكون سرياً، نواته من الشيوعيين ومن الناصريين الذين تخرجوا من المعهد الاشتراكي. وهذا محور الصراع الثالث.

قالت زينب: "إبقى تغطى كويّس يا مصطفى".

كان التعليق جارحاً إلى حد جعل الجميع يصمتون. كان مصطفى ينظر إلى زينب منتظراً أن تستمر. ولكنه كان من الواضح أن الإهانة قد أفقدته تماسكه.

قالت تفيدة: "وضّحي كلامك يا زينب".

قالت دون أن تلتفت لتفيدة:

ـ "الشيوعيين، رغم احترامي الكبير لهم، عايشين في عالم من صنعهم، عالم من الأوهام. مش قادرين يشوفوا الواقع. باستمرار النظرية أولاً الواقع في الدرجة الثانية. بتقولوا القطاع العام قوي والقطاع الخاص ضعيف؟ دا صحيح بس المليونيرات صاروا مليونيرات من خلال القطاع العام. أنا عايشة بين الناس

وشايفة إللي بيحصل. شايفة إزاي دورة القطاع العام بتصب في القطاع الخاص".

كان الجميع مستفزين من زينب، فلقد وضعت جميع الشيوعيين في سلة واحدة فانتقلت إلى الصف المعادي.

قال مصطفى: "داحنا مش عايشين في المريخ؟ أنا قلت لك رأي بعض الشيوعيين السابقين ودا مش رأيي".

قالت نوال: "غلطتك يا زينب إنك بتعتقدي إن الشيوعيين كلهم لهم رأي واحد. بعدين أسلوبك الاستفزازي دا أسلوب مش صحيح".

قالت زينب: "الحقيقة دايماً جارحة".

أنهت زينب السهرة بعدوانيتها(23).

إن هذه الأسئلة تحمل إجابتها. لقد تعسف غالب هلسا في استخدام اللهجات العامية، وإذا كان يجيد العامية المصرية ويهذبها تقريباً مع الفصحى، فإنه وقع أسير خيار فني يجافي طبيعة الفن، لأنه يعامل اللغة سبيلاً للإيصال فحسب، بينما هي أداة تعبير، والتعبير من المتخيل قبل كل شي، فكانت لغة الحوار فقيرة بالعامية العراقية والأردنية لأنه لا يعرف هاتين اللهجتين جيداً، ومن غير المطلوب أن يعرفهما لأنهما شكل من أشكال تردي الواقع العربي وتخلفه. وكان منتهى التعسف أنه ضيق فهم الفن إلى واقعية محدودة ومرذولة كشفت عنها لغة الحوار في كثير من المواقع، وهو الكاتب الثرّ اللغة، لغة الرواية، بتعبيرها الاقتصادي المحكم والمتقن، وبكثافتها الإيحائية التخيلية عن واقع يدخل في الغرابة ويفتقر إلى المنطق.

ولا نعتقد أن خيار الواقعية اللغوية في الحوار الروائي لدى الروائيين العرب الآخرين يخرج من هذا المأزق في فهم الفن ولغته وأبعادها المتعددة.

الهوامش:

1. يندر أن نجد كتاباً يؤرخ للرواية العربية أو يعالج شؤونها، لا يحتوي فصلاً أو مساحة لهذه القضية.
- الشوباشي، محمد مفيد:الأدب ومذاهبه ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ـ 1998.
- مصايف، د. محمد: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ـ دراسات ووثائق ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ 1972.
2. انظر العنوان المثير لمقالة الدكتورة حياة جاسم محمد:
- لغة الحوار في المسرح العربي ـ مشكلة بلا حل!.
في مجلة "العربي" (الكويت) ـ العدد 371 تشرين الأول 1989 ـ ص ص 30 ـ 35.
3. رأى كثير من النقاد أن لا ضرر من تعايش اللغة العربية واللهجات العامية واللغة الثالثة أو المبسطة في لغة الحوار الروائي، وقد استندوا في آرائهم على الخلط بين لغة الحوار الروائي ولغة الحوار المسرحي، ولغة الحوار في وسائل الاتصال بالجماهير.
انظر: الفصل الثامن من كتاب يوسف نوافل الذي يعرض لاتجاهات لغة الحوار الروائي بالتفصيل:
- الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1988 ـ ص ص 250 ـ 291.
4. ولد غالب هلسا في أدبا بالأردن عام 1932، وعاش في لبنان ومصر والعراق واليمن وسورية. تخرج من الجامعة الأمريكية ببيروت والقاهرة صحفياً، وعمل في بعض وكالات الأنباء العربية والأجنبية بالقاهرة وبيروت، ثم استقر به العمل في صفوف المقاومة الفلسطينية في دائرة الثقافة إلى أن قضى بنوبة قلبية مفاجئة في 18/ 12/ 1989 بدمشق.
5. طبعت الرواية لأول مرة ببيروت عام 1984 ضمن منشورات آفاق للدراسات والنشر ـ نيقوسيا ـ قبرص.
6. طبعت لأول مرة ببيروت عام 1987، ضمن منشورات دار الحقائق.
7. طبعت لأول مرة بدمشق عام 1988، ضمن منشورات دار الزاوية.
8. للإطلاع على معلومات وافرة في هذا المجال، انظر:
- سعيد، د. نفوسة زكريا: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر. دار المعارف ـ القاهرة ـ 1964.
9. انظر: ـ هلال، د. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ـ دار العودة ـ دار الثقافة ـ بيروت 1973 ـ ص 658 ـ 674.
10. انظر: مقالة فتوح أحمد:
- لغة الحوار الروائي ـ في "فصول" القاهرة ـ المجلد 2 ـ العدد 2 كانون الثاني 1982 ص 83 ـ 90.
11. عالجت في كتابي "الشباب والأدب" قضية لغة الأدب باتساع. انظر:
- الشباب والأدب سلسلة "دفاتر الحوار" ـ دار الحوار ـ اللاذقية 1989.
12. انظر دراسة سمر روحي الفيصل:
- الفصحى والعاميات ـ في "شؤون عربية" (تونس) ـ العدد 59 ـ أيلول 1989 ـ ص 180
13. انظر دراسة أحمد بن نعمان:
- الازدواجية اللغوية في البلاد العربية بين الضرورة الحضارية والخطورة المذهبية ـ في "المستقبل العربي" (بيروت) ـ العدد 130 /12/ 1989 ص 93.
14. انظر أوسع استفتاء حول تجربة المبدعين العرب مع اللغة ودراسة تقويمية له:
- تجربتي مع اللغة ـ في "المعرفة" (دمشق) ـ العدد 178 ـ كانون الأول 1976. ص 225 ـ 274.
15. انظر دراسة قمري البشير الممتازة:
- صنعة الشكل الروائي في كتاب "التجليات" ـ في "فصول" (القاهرة) ـ المجلد 5 العدد 2 آذار 1985 ـ ص 166.
16. مقالة فتوح أحمد ـ ص 85 وقد استفدت كثيراً منها.
17. انظر شهادات الروائيين في "المعرفة" (دمشق) العدد 146 نيسان 1974. ص 179 ـ 207
18. انظر شهادات الروائيين في "الموقف الأدبي" (دمشق) العدد 129، 130، كانون الثاني ـ شباط 1982، ص 129 ـ 169.
وانظر أيضاً شهادة حسيب كيالي في تجربته مع اللغة ضمن سلسلة مقالاته في جريدة "البعث" (دمشق) ـ 1977.
19. طبع الكتاب لأول مرة ببيروت عام 1955 ضمن منشورات دار الفكر الجديد.
20. انظر مقالة حنا مينة الموقعة باسم "عمر الوفائي" في "الثقافة الوطنية" (بيروت)، السنة 4، العدد 8، آب 1955، ص 30.
وكان اعترف حنا مينة بأنه وقع مقالات كثيرة باسم عمر الوفائي في شهادته لمجلة "المعرفة" السابقة الذكر.

انظر العدد 146 نيسان 1974 حتى 188. وفيها يقول: "كذلك كتبت في الدراسة والنقد، وإن كان لا أعتبر نفسي دارساً أو ناقداً، وكنت أكتب باسم "عمر الوفائي" أحياناً.

21ـ نفسه ص 33.

22ـ هل نشير إلى غنى الملاحم العربية قبل الإسلام، أم نشير إلى القصص الجاهلي؟ أم نشير إلى نصوص "أبوليوس" ومنها رواية "تحولات الجحش الذهبي"؟ أم نشير إلى القصة العربية، ومنها "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" وسواهما؟

23ـ انظر:

ـ نظرية الأدب، تأليف رينيه ويلك وأوستن وارين (ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب)، 1972، ص 275.

24ـ انظر سلسلة مقالاته في جريدة "الثورة" دمشق تحت عنوان "أدباء عرفتهم، أدباء علموني" ـ 1989.

25 ـ لغالب هلسا أيضاً كتب كثيرة في الفكر والنقد الأدبي والترجمة، نذكر منها:

أولاً: دراسات فكرية وأدبية.

ـ قراءات نقدية، بيروت 1980.

ـ العالم مادة وحركة، دراسة في الفلسفة العربية والإسلامية، بيروت 1984 (ط3).

ـ المكان والرواية العربية، ضمن كتاب "الرواية العربية ـ واقع وآفاق"، بيروت 1981.

ـ الجهل والإسلام، بيروت، 1982.ط

ثانياً: مترجمات:

1 ـ الحارس في حقل الشوفان ـ رواية لسالينجر ـ بغداد 1978.

2 ـ جماليات المكان ـ دراسة لباشلار ـ بيروت 1984 (ط2).

26ـ انظر:

ـ غالب هلسا حاضر بيننا ـ عبد الله أبو هيف ـ في جريدة "الثورة" (دمشق) ـ العدد 4649 تاريخ 1989/12/23 ـ ص.9

27ـ الحارس في حقل الشوفان ـ ص.2

28 ـ الخماسين ـ ص.40

29 ـ ثلاثة وجوه لبغداد ـ ص ص174-.175

30 ـ نفسه ـ ص.4

31 ـ الروائيون ـ صفحات العنوان والإهداء دون أرقام.

❑❑

اللغة الوظيفية والدلالة

د. فرحان اليحيى

اللغة بما هي ظاهرة كبرى في حياة البشرية، تدل على إنسانيّة الإنسان وعلى مسار التاريخ البشري وتطوّره، فهي جديرة بالدراسة على مستوى الوظيفة والدلالة في سياقها اللغوي والثقافي.

وقبل الشروع في الدراسة، نرى من المفيد تقديم جملة من المعطيات التي تتصل بطبيعة اللغة في الذهن، وإنما هي الحياة نفسها، باعتبارها كائناً فيها، على حد قول آرنست جلنر (Ernest. Geuenr): "إن اللغة شكل من أشكال الحياة، وإن الكلمة هي الفعل" (1). وقد أكد القرآن الكريم، من قبل، هذا الاتحاد بين الكلمة والفعل في الآية الكريمة: ﴿إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كُنْ فيكون" (2). فهناك إرادة تسبق الفعل وتتحقق من خلاله، ثم يكون الفعل لفظاً (كن) وهو التحقق العملي لهذه الإرادة على مستوى الواقع. وبما أن البشر الذين يفكرون ويتكلمون "لأننا نفكر باللغة، ونتكلم بالفكر" (3) اللغة يعيشون في قلب الواقع. ومن هنا تغدو اللغة في قلب العالم وليس صورة أو انعكاساً له، أي ليست اللغة وسيطاً بين العالم المادي والمعنوي، كما أنها ليست منظومة من الأصوات يعادل عالم الواقع المحسوس. وإن كان ثمة كلمات يتطابق فيها الصوت مع المعنى كالقرقرة، والزلزلة، والجرجرة، والهسهسة وما شابه. وحين قال الله تعالى مخاطباً الرسول محمد ﷺ في أول آية نزلت ﴿اقرأْ﴾ فيقرأ. فالقول ـ هنا ـ صوت ملفوظ قد تحقق عملياً بفعل القراءة، وكأن اللفظ والفعل أمر واحد، وعلى صعيد الإبداع، فإن الكتابة الأدبيّة لم تعد، في تصور المبدع، ترجمة للحياة، بل صارت الكلمة هي الحياة نفسها؛ فالكلمة ليست مجرد صوت ودلالة، وإنما هي وجود وحضور، مثلما ورد في قول الشاعر السوداني محمد الفيتوري: "كلماتي أصوات حياة لا تعرف موت الكلمات" (3). واللغة ـ بهذا الفهم ـ تعد فعلاً وحركة في العالم، مثلها، في ذلك، مثل الأفعال والحركات التي يقوم بها الإنسان. أما من حيث استعمال الناس للغة من أجل التواصل بينهم، فهنالك نوعان: الأول، استخدام ذو مظهر مادي يقتصر على الممارسات اللغوية الآليّة، وينتمي إلى باب العرف اللغوي، كأن نتردد على مقهى كثيراً، ونطلب من النادل أن يحضر لنا القهوة المعهودة، فيكفي منا عبارة "القهوة يا.. أو بإشارة منا فيحضر لنا القهوة بأوصافها المذكورة أما الاستخدام الثاني للغة فيتعلق بالأفكار والمشاعر، فهذا النوع يتعدّى النشاط الآلي إلى النشاط الذهني.

كما أن اللغة لها أهداف وأغراض معنوية ـ بلاغية، بوصفها أداة تحرك الذهن وتوجه في اتجاه معين، كأن يقول الأب لابنه محفزاً إياه على الفعل: الامتحان على الأبواب، فليس المطلوب هنا تبليغ المتلقي المعنى الظاهري، وإنما الأبعد من ذلك، إذ يتضمن حقائق متعددة أهمها: أنه طالب، عليه أن يستعد للامتحان بالدرس والتحصيل، وأن الامتحان مصير حاسم في النجاح أو الرسوب. وليس قرب الموعد إلا مثيراً لهذه الحقائق، وفي هذه الحالة نقول: إن اللغة تحقق هدفاً إعلاميّاً. وهذا الأمر ينسحب على القائد الذي ينقل إلى جنوده المعلومات عن مواقع العدو، فإنه يصدر إليهم الأوامر كذلك في صيغ لغوية يعرفونها، ومثلما يصنع الواعظ في استخدامه اللغة من أجل تحقق أهداف وعظيّة خاصة، وبالنسبة إلى المعلم والصحفي والكاتب بعامة الذي يستهدف تبصير المتلقي بالواقع والارتقاء به إلى مستوى الوعي والإحساس بمحيطه والعالم من حوله. وهكذا، "فاللغة لا تعيش في قلب هذا العالم فحسب، بل تمتد إلى العالم المحتمل" (5)، باعتبارها امتداداً للواقع العياني على المدى المنظور، أو على سبيل التخيُّل أو بما يسمى (الوعي الممكن) أما علاقة اللغة بالفكر ـ كما ألمحنا ـ فهي علاقة جدلية، إذ يصنع الفكر اللغة، حيث تصنع اللغة الفكر، أي تقدم اللغة كلمات أو قوالب للأفكار الوليدة والكشوفات الجديدة، ناهيك عن التنازل عن تصورات جامدة والاستجابة لمفاهيم معاصرة، وليس أدلّ على تفاعل اللغة والفكر والواقع إلا الثورات الإنسانية والأديان السماوية كالإسلام الذي أحدث ثورة في اللغة والحياة بمناحيها المتعددة، فكانت كلمات ومفاهيم جديدة جاءت في القرآن الكريم مثل الزكاة، والحج، والصدقة، والجهاد، والجنة، والنار، وغيرها، ومنها ما كان متداولاً، ولكن الدين الإسلامي أعطاها معنى جديداً كالحج الذي يعني أصلاً القصد، وقد أصبح معناه الفريضة، والقتال تحوّل إلى الجهاد في سبيل الله، والشورى، وهكذا، وكذا الأمر بالنسبة إلى العقائد الوضعية كالشيوعية التي حملت كلمات ومصطلحات عبرت عن فكرها وأيديولوجيتها مثل الطبقة العاملة، فائض القيمة، الاستغلال، الصراع الطبقي... وهذا يعني أن اللغة ـ في طبيعتها ـ متطورة جدالية، تتفاعل مع الواقع والفكر، تمدّه بالقوالب اللغوية، وبدورها تستجيب للمعطيات الجديدة التي يفرزها الواقع المتطور باستمرار. "فاللغة اليومية المتداولة في حقبة زمنية معينة تحمل فرضيات أيديولوجيّة وتنقلها، وبخاصة حين تبدو شفافة وبريئة من أي توجه أيديولوجي" (6) فعلى

سبيل المثال، كانت نظرتنا إلى الفروق بين الرجل والمرأة إلى عهد قريب أمراً مسلّماً به وطبيعياً، وكان التمييز بين الجنسين مبيناً في الأنظمة الشفوية اللغويةّ التي نستخدمها في الحديث عن الرجل والمرأة، ولا يختلف فيها الرجل أو المرأة على السواء. وظلت هذه الفروق أمراً عادياً على صعيد اللغة والفكر معاً، وخصوصاً في غياب أي منظور خارجي يطرح تحدياً لها. ولكن أسلوب الحديث عن الجنسين فقد شفافيته ومسوغاته الفكرية، عندما أدركنا أن هذا الأسلوب يدعم نوعاً من التمييز لم يعد مقبولاً ويسانده، وعلى هذا اضطرت اللغة بوصفها مشحونة بالأيديولوجيا، أن تقدم تنازلاً، وذلك بإضافة بعض الكلمات أو الرموز التي تتفق ووضع المرأة الراهن مثل كلمة (أستاذة)، أو (محامية)، أو (دكتورة) أو غيرها من الكلمات التي جاءت لتلبية حاجة التقدم الذي أحرزته المرأة في المجتمع المعاصر، تأكيداً لحضورها الفاعل. من هنا نجد في هذه المقولة تحققها الكامل في البنية الدالة. فنحن الآن أكثر معرفة من أن نفصل بين القول والفعل من جهة، ومن أن نرى تعارضاً بينهما، حتى لو فصلنا بينهما من جهة أخرى، وهذا ما يؤكده غرامشي فيقول: "يصعب علينا كثيراً حتى القيام بمثل هذا الفعل إلا تبسيطاً ولأغراض دراسية" (7).

من هذا الإدراك للغوية الوجود يتوثق أيضاً إدراك إيديولوجيته، لأن اللغة كينونة الإيديولوجيّة الأولى وشرط تحققها، فلا أيديولوجيّة دون لغة، ولقد أدرك ذلك البشر، ابتداءً من التوراة (في البدء كان الكلمة)، إلى الفلسفة المعاصرة، وقد عبّر فيتجنشتاين عن هذا الإدراك بقوله: "إن حدود عالمي هي حدود لغتي" (8).

كما عبر حافظ إبراهيم عن فضاء اللغة الواسع وعمقها فقال على لسانها:

أنا البحرُ في أحشائِهِ الدُّرُّ كامنٌ

فهل سألوا الغوَّاصَ عن صدفَاتي

كما عبّر عنه سارتر بقوله: "إن اللغة هي فضاء يسكن فيه، وليست شيئاً داخلي أملكه، بل هي شيء خارج ذاتي أعيش فيه" (9). وعليه، فالأيديولوجية ـ إذن ـ وظيفة من وظائف اللغة، ولذلك، "فإن كل كتابة هي فعل لغوي، والفعل اللغوي في كل أبعاده فعل اجتماعي، ولذا فهو فعل أيديولوجي" (10).

وفيما يتعلق بفلسفة اللغة، فإن أقرب مثال يوضح الأنساق أو المنظومات التي تتضافر جميعاً في أداء الوظيفة على مستوى التعامل اليومي أو على صعيد الإبداع والتأمل الفكري، هو لعبة الشطرنج التي تتحرك على الرقعة؛ فكل قطعة من القطع الست النموذجيّة التي تتحرك على الرقعة تمثل نسقاً بعينه من الحركة، يتوازى جزئيّاً ويتقاطع جزئيّاً، مع اختلاف في النسبة، مع سائر الأنساق التي تمثلها القطع الخمس الأخرى، ولكن هذه الأنساق جميعاً تلتئم في نسق موحّد ـ يهمين على حركة هذه الأنساق ويوجهها، من أجل تحقيق هدف واحد محدد هو (موت الملك). وكذلك الأمر في اللغة، فهي بمنزلة مجموعة من النظم، كالنظام النحوي، والنظام الدلالي، والنظام الوظيفي، والنظام الصرفي، والنظام الصوتي والإيقاعي... والتي تتقاطع جزئيّاً وتتوازى جزئيّاً، من أجل تحقيق أهداف محددة تختزل في توصيل المعنى. وإذا أفضنا في التوضيح، فيمكن تشبيه الأنظمة التي تتوافر عليها اللغة بأجهزة جسم الإنسان التي تعمل بانتظام واتصال لتؤدي الوظيفة الرئيسية التي تتمثل بالحياة.

إن اللغة ـ بحكم طبيعتها ـ منغمسة في حياة المجتمع اليوميّة، بوصفها الوعي الفعلي لهذا المجتمع، ولا مناص من أن يكون هذا الوعي منحازاً أو مزيّفاً (False). ويمكن أن نسمّي هذا الوعي أيديولوجية عندما نعرّف الأيديولوجيّة بأنها "منظومة من الأفكار والمفاهيم، تم تنظيمها وفقاً لوجهة نظر بعينها" (11). فالوعي المنحاز أو الزائف ـ إذن ـ لا ينتج إلا لغة منحازة. ولن يغيّر من هذه الحقيقة ما نموّه به على أنفسنا أحياناً عندما نزعم أن اللغة مجرد أداة للتواصل بين الناس، وإننا إنما نستخدمها لمجرد أنها أداة لتوصيل ما نريد من أفكار أو معلومات إلى الآخرين. وما أكثر ما نتحدث عن مشكلة التوصيل عندما يكون الموضوع المطروح للمناقشة متعلقاً بكفاءة اللغة في خطاب ما، فنقول إن اللغة في هذا الخطاب موصلة أو غير موصلة، ويتعلق هذا بصفة خاصة بأنواع الخطاب الأدبي المختلفة. وإذا كانت اللغة أداة للتوصيل، فإنها أداة للتحكم، وعليه، فإن الصيغ اللغوية تسمح بنقل المغزى كما تسمح بتشويهه. وبهذه الطريقة يمكن التأثير السيئ في المستمعين وإعلامهم بالشيء على السواء؛ أو لنقل إنه يمكن التأثير السيئ فيهم (تضليلهم) في الوقت الذي يفترضون أنهم يتلقون المعلومات. ومن هنا تُعدُّ اللغة ذات طبيعة أيديولوجية بمعنى آخر للكلمة، أكثر تعلُّقاً بالسياسة: إنها تتضمن التشويه المنتظم في خدمة المصالح الطبقية (عندما تلجأ الطبقة السائدة إلى لغة اللين والتعاطف مع الشعب وخصوصاً في وقت المحن والشدائد، فإنها تهدف إلى استمالتهم أو تقليص المسافة البينية لكسب تأييدها ودعمها حفاظاً على مواقعها ومصالحها؛ وفي هذا الصنيع تمارس اللغة وظيفة سلبية قوامها تزييف الوعي أي أن الفئات الاجتماعية الفقيرة لا تمتلك وعياً صحيحاً ينسجم مع أهدافها وتطلعاتها، بل تتماهى بفكر وأيديولوجية الطبقة الحاكمة.

وثمّة نوع آخر من التزييف ينبع من داخل اللغة نفسها؛ فمن المعروف أن اللغة لها ظاهر وباطن أو دال ومدلول، أو سطح وعمق، وهذا ما يقودنا إلى حقيقة مفادها أنّ محتوى النص اللغوي مراوغ. وهذا ما يجعل مسافة كبيرة بين الصيغة النحوية والمحتوى الدلالي للجملة أو العبارة؛ فحين نسمع قولاً مثل: انطلقت حملة النظافة، تتحدد أمامنا العلاقة بين ركنيْ كلتا الجملتين ـ من الناحية النحوية الصرف ـ بأنها العلاقة بين فعل وفاعله، ولكن من حيث الدلالة الحقيقية يبدو الأمر مختلفاً؛ إذ إن حملة النظافة، ليس فاعلة النظافة، إنها لم تنطلق من تلقاء نفسها، بل لابد من أن شخصاً أو جماعة ما يناط بها إطلاقها هي التي أطلقتها، وعلى ذلك فهي أقرب إلى أن تكون ـ دلالياً ـ مفعولاً بها من أن تكون فاعلاً. وهكذا تعلن الصيغة النحوية عن حالة الفاعلية، في حين أنها ـ تضمر على المستوى الدلالي ـ حالة المفعولية فالكذبة مستنبطة في اللغة نفسها. وهذا ما يؤهل اللغة لتزييف الحقائق. وتفضي بنا الملاحظة الأخيرة إلى الوقوف على اللغة بوصفها نظاماً عاماً ينطوي على مجموعة من النظم المتكاملة والمتآزرة. ويمكننا الحديث عندئذٍ عن ثلاثة نظم تشكل في مجموعها هذا النظام العام: ـ النظام النحوي (وتدرج فيه النظام الصرفي، والنظام الصوتي، ونظام الجملة ـ النظام الدلالي (ويتعلق بالألفاظ والجمل).

والنظام الوظيفي أو ما يسمّى بالنظام النفعي. إن لكل لغة نظامها النحوي، ففي اللغة العربية تفضل أن يسبق الفعل فاعله، مادام الأمر يتعلق بفعل حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر أو سيحدث في المستقبل، مع أن منطق الأشياء يقول إن الفاعل موجود قبل الفعل كقولنا: (محمد كتب درسه). فهنا محمد أسبق في الوجود من الكتابة، وتستطيع أن تقول (كتب محمد

درسه). وهنا تكون كمن يخبر بشيء عن محمد نفسه، فالمسألة ليست مجرد عملية تقديم وتأخير تتم بصورة اختيارية صرف، وإنما يتعلق الأمر بنسق من تصوّر الأشياء يحكم العلاقات بينها. والمنسق الذي يؤثره منطق البناء النحوي للجملة العربية يقدم الفعل على فاعله، بما يشي بأن الأفعال على مستوى الوجود ـ لا الفاعلين، لها الأهمية الأولى. وهناك حالات يتعذر فيها قلب الجملة، بحيث يتأخر الفعل عن فاعله، وذلك ـ مثلاً، عندما يكون الفعل للاستقبال والفاعل ضميراً مستتراً ﴿سنريهم آياتنا في الآفاق﴾ أو اسماً ظاهراً ﴿ولسوف يعطيك ربك فترضى﴾. وفي اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية يقوم فعل الكينونة بين المبتدأ (أو الموضوع) والخبر (أو المحمول) ليكون رابطة (Copula) بينهما، حتى عندما نقول ـ ويا للمفارقة! علي مات (أو ميت) Ali is dead؛ حيث تثبت الصيغة النحوية الكينونة لعلي (الموضوع)، وإن جاء الخبر/المحمول ليقرر موته، ومع ذلك لا يسمح النظام النحوي في هذه اللغات مطلقاً بالتنازل عن هذه الرابطة، وفي اللغة العربية ـ على العكس ـ يرفض نظامها النحوي هذه الرابطة نهائيّاً (ولا سبيل إلى المماحكة في أنها حذفت وجوباً أو أنها مقدرة).

أما النظام الدلالي فيتعلق باللفظة المفردة، بصفتها الوحدة الصغرى التي تحمل معنى (من الواضح أن الصوت اللغوي المفرد لا يحمل معنى في ذاته)، وبالجملة بوصفها الوحدة الكبرى. وإذا كانت التجارب التي أجريت في مجال دراسة البنية العميقة تشير بوضوح إلى "أهميّة العلاقات النحويّة في تنظيم المادة اللغويّة في ذاكرة الإنسان، فإنها تشير إلى أكثر من هذا؛ فهي تشير بكل وضوح إلى الدور الذي يقوم معنى الكلمة في تكوين الجملة" (12) صحيح أن لكل كلمة معنى، ولكن هذا المعنى لكلمة ما ليس ثابتاً، وإنما يتخذ اللفظ لنفسه حدّاً أدنى من المعنى المشترك يضمن به الحد الأدنى من الفهم والتواصل، ولكنه يسمح بقدر من حرية الحركة، صانعاً حقلاً أوسع من المعنى. فعندما نسمع كلمة "كلب" ـ مثلاً ـ نستحضر في أذهاننا صورة ذلك الحيوان الذي شاهدناه في الخلاء أو في البيت أو في حديقة الحيوان أو في كتاب يتحدث عن الكلاب.. ولكن المعنى المراد يتوقف على السياق الذي استخدمت فيه الكلمة، التي تتضمن حكماً ما، أخلاقيّاً أو جماليّاً على هذا الحيوان، وفي هذا المستوى يكتسب اللفظ قدرته أحياناً على المراوغة، والمعوّل في هذا ـ كما أشرنا ـ على السياق الذي يرد فيه. والأمثلة على ذلك كثيرة ولعل أشهرها حادثة دخول الشاعر البدوي علي بن الجهم على الخليفة هارون الرشيد ومدحه بقصيدة ورد فيها كلمات مستمدة من البيئة الصحراوية القاسية كالكلب والتيس.. وما شابه.

وثمة رواية بوليسية لنجيب محفوظ عنوانها اللص والكلاب، وتعني كلمة (الكلاب) في السياق رجال الأمن. فمن الواضح أنه من التبسيط المفرط الفج ـ والمؤكد أنه إهانة لقدرات المتكلمين الإبداعية ـ افتراض أن التواصل بين (أ)، و(ب) ـ مثلاً ـ يرجع ببساطة إلى أن (أ) ينطق كلمات بعينها، وأن (ب) يدرك معنى كلمات (أ)، ومن ثم ينطق (ب) كلمات أخرى لها معان بعينها. ولكن في قلب هذا التبسيط تستقر حقيقة مهمّة، هي أنه إذا كان التواصل اللغوي ينجح، فلأن هناك أعرافاً، وبعض هذه الأعراف يتضمن وجوهاً من الاتفاق حول ما تعنيه الكلمة، ولا يعني شيء من هذا إنكار أن المتكلمين ربما استخدموا الكلمة في مناسبة، أو ربما استخدموها بشكل متصل لأداء معنى أوسع، أو على نحو استعاري/مجازي "فالمتكلمون باللغة الإنجليزية ـ مثلاً ـ يعرفون بالحدس أن هناك علاقات معنوية بعينها بين أجزاء لغتهم. وفي الوقت الذي كثيراً ما يكون فيه المتكلمون على غير اتفاق تام فيما بينهم حول ما إذا كانت هذه العلاقة المعنوية أو تلك قائمة أو غير قائمة بين مجموعتين من أجزاء اللغة الإنجليزية، فإن هناك ـ على وجه العموم ـ اتفاقاً عامّاً بينهم حول هذه العلاقات" (13). وهذا معناه أن اللغة ـ وخصوصاً تلك الجوانب المتصلة بالمعنى، تشكل نظاماً عرفيّاً (Converntion system). ولكن من المؤكد أن المعاني العرفية ليست هي ما يصادفنا دائماً في كل خطاب لغوي. ولذلك، ينبغي أن نفرق ـ هنا ـ بين نمطين من الاستخدام اللغوي؛ الأول، اللغة الصريحة التي تحمل دلالة محددة (معجمية)، والنمط الثاني الذي نسميه اللغة المعبّرة ويتمثل بدرجات متفاوتة في الشعر والأسطورة والقرآن الكريم (الكلمات الموحية التي تحمل دلالات متعددة والتي تشبه قطعة الكريستال ذات الوجوه المتعددة). لكن هذا التحديد لا يعني الانفصال التام بين النمطين، بل هما متكاملان ومتداخلان في الاستخدام اللغوي، وتجدر الملاحظة "أن هذين المستويين أو النوعين ليسا دائماً في صراع حقيقي، فكثير من الأفكار اليومية التي نحتاج إلى توصيلها لا تنطوي على صلة وثيقة بالموضوع إلا على قدر محدود، وهي تتغير نتيجة للسياق، والظرف، والقصد" (34). فالذي يقول لفرسه عندما يراها: (أهلاً بالجميلة) يختلف المقام معه عن الذي يقول هذه العبارة لزوجته. فمقام توجيه هذه العبارة للفرس هو مقام الترويض، وربما صحب ذلك ربت على كتفها أو مسح على جبينها. أما بالنسبة إلى الزوجة فالمعنى يختلف بحسب المقام الاجتماعي أيضاً؛ فقد تقال هذه العبارة في مقام الغزل أو مقام التوبيخ أو التعبير بالدمامة والقبح، فالوقوف هنا عند المعنى المعجمي لكلمة أهلاً، والجميلة، وعلى المعنى الوظيفي لها وللباء الرابطة بينهما لا يصل بنا إلى المعنى الدلالي، ولا يتم ذلك إلاّ بالكشف عن المقام الذي قيل فيه النص. ومن هنا تبدو أهمية المعرفة بالمحيط الاجتماعي والظرف النفسي الذي قيل فيه النص على المستوى اللساني (داخل القصة ـ مثلاً ـ أو الرواية)، وكذا عند المترجم الذي يشترط فيه كي يترجم نصّاً أو كتاباً ما أن يكون ملمّاً باللغتين معاً وأن يعرف جيداً المحيط الاجتماعي والنفسي والأعراف والتقاليد الراسخة في اللغة والمجتمع معاً. وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن الدلالة والتداولية. فقد أدرك اللغويون أن اللغة ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة الشعب الذي يتكلمها، وأدركوا، أيضاً، أنَّ الكلمات سواء أكانت أسماء أم صفاتٍ أم أفعالاً أم حروفاً، ترتبط بدلالات تستعمل وفقها في تعاملنا اليومي، وفي الكتابات العلمية وفي شطر من الكتاب الفنيّة؛ وهذا ما نسميه (بالدلالة الحقيقية ـ الواقعيّة)، فنقول: "لسان الثور: وهو نبت حار، رطب، رأس الشارع، كتف النهر، فم الإبريق، بطن الوادي، ذراع الآلة.. هذه الاستعمالات مجازية، لكنها لا ترد للإيحاء، بل يؤتى بها للدلالة على أمر بشكل مألوف، وهذا ما نسميّه بالمجاز المعرفي، وقد لا تستوقفنا كلمة أو تركيب إضافي منها بسبب تداولها الكثير مما جعلها في مصاف الكلمات ذات الدلالة الحقيقية" (15). وقد نجعل اللفظ الواحد، كما قدمنا ـ دالاً على أكثر من معنى بحسب السياق والموقع اللذين يكون فيهما، فإذا سمعنا كلمة "عملية" في ميدان الطب، فهمنا منها الإجراء الجراحي، وقد ترد (عملية) في البيانات العسكرية أو المقاومة، فأدركنا أنها إجراء قتالي أو المقاومة، ويتابع طلبة الرياضيات محاضرات عن العمليات فيدركون منها ذلك العمل الذهني وهم يقولون هذه قضية عملية لا تحتاج إلى الانتظار، فندرك أنهم يقصدون الحقل التطبيقي.

وفيما يتصل بالتطور الدلالي، فإنه يخضع لقواعد علمية في حركته وفاعليته، وقد رصد علماء اللغة عدداً من اتجاهات التطور، الأول هو الانتقال من المحسوسات إلى المجردات العامة والجوانب النفسية؛ فكلمة (لحا) فعل بمعنى: شتم أو قرّع بشدّة، وإذا عدنا إلى أصل الاستعمال، وجدناه في اسم اللحاء: وهو قشر الشجر، فكأن الفعل (لحا) أي قشر جذع الشجرة انتقل إلى تجريد الآخرين من سماتهم المحمودة وإظهار معايبهم وأخطائهم.

والقانون الثاني هو توسيع الدلالة من مجال محدود لتغدو منتشرة على عدد من الأشياء والأمور ومثال ذلك قول زهير:

ومَنْ لم يَذُدْ عَنْ حوضِهِ بسلاحِهِ

يُهدَّمْ ومن لا يَظْلُمِ النَّاسَ يُظلَمِ

فالكلمة "يذد" تطورت دلالتها لتشمل الدفاع عن الأرض والوطن والممتلكات، وكانت في الأصل محدودة في دفع الإبل والغنم عن حوض الماء ومنعها من الشرب لحين.

والقانون الثالث تقليص الدلالة بعد أن تكون واسعة عامة ومن أمثلة ذلك تخصيص كلمة "النضار" الدالة على الذهب، إذ كانت ـ في الأصل ـ تدل على الخالص النقي من كل شائبة، فحددت في مادة بعينها هي "الذهب". وكذلك (مشعشعة) التي خصصت في الخمر، وهي، في الأصل، تدل على الظل الرقيق ولون ضياء الشمس من وراء الغيوم الخفيفة، كذلك تدل على الرجل الناحل الرقيق، فنرى الكلمة ضاق مجالها في حدود الخمرة.

والقانون الآخر هو الانتقال من مجال دلالي إلى آخر، مثل النوء وجمعها أنواء: فالنوء سقوط النجم في المغرب وطلوع آخر يقابله في المشرق، وانتقلت الدلالة من النجم إلى الزمن الذي يتحرك فيه، فيقال: سقينا بنوء كذا، أي من ماء السحابة التي تشكلت في وقت نو ذلك النجم، ومن ثم تسمى السحابة التي تتكون في هذا الوقت: النو وفيما بعد أصبح معنى النوء: المطر الشديد.

أما المجاز الفني فهو اللفظ الذي يؤدي دلالة غير حقيقية، وذلك رغبة منا في خلق تأثير نفسي، وفكري، وانفعالي ووضع القارئ في إطار جمالي لتوصيل ما نحن فيه من تجربة شعورية. وهذا النوع من الأداء اللغوي مجال اللغات الجمالية كالشعر والقصة بأنواعها والمسرحية، ومثال ذلك وصف أبو تمام الربيع فقال:

يا صاحبيَّ تقصَّيَا نظريْكُما

تريا وجوهَ الأرضِ كيف تصوَّرُ

تريا نهاراً مشمساً قد شابَهُ

زهرُ الرُّبا فكأنما هو مقمرُ

أبدع الشاعر لوحة جميلة من وحي الطبيعة فمزج الألوان والأضواء، وعناصر الطبيعة في مخيلته الخصبة وإحساسه الشفيف، فكانت آية في الحسن والبهاء.

وقد ظفر الشعر في عصرنا الراهن بعناية كثير من المشتغلين بالألسنية الحديثة إلى جانب ذلك الأسلوبيّة والبلاغيّة وجماليات الشعر، وذلك على أساس أن موضوع البحث الألسني هو اللغة، وأن الشعر إبداع في اللغة نفسها في المحلّ الأول. من هنا ينبغي على الشاعر أن يتقن اللغة إتقاناً تامًّا، حتى يتمكن من استخدامها استخداماً شعريًّا.

نستنتج من العرض السابق أن اللغة ظاهرة إنسانية تقع في صميم الحياة، لا يمكن فصلها عن الفكر الأيديولوجي والعاطفي، وهي ـ من حيث الوظيفة والدلالة، مباشرة ليست لها ظلال أو دلالات متعددة، فهي نثرية تستخدم في مجال الحياة العامة، وفي حقل العلوم والمعارف العلمية، وشعرية قوامها الإيحاء والمجاز والتكثيف والرمز ومجالها الإبداع واللغات الجمالية كالشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية..

واللغة ـ من الناحية التشريحية ـ تتكون من منظومات أو أنساق لها وظائف تتضافر لتؤدي في نهاية الأمر المعاني والمقاصد ـ فهي بالتالي وسيلة للتوصيل والتواصل، وهي ـ من حيث الطبيعة ـ مراوغة في ذاتها، ليست أداة حيادية باهتة، تسمح بنقل المغزى كما تسمح بتشويهه من خلال الصيغ اللغوية، إضافة إلى ذلك تمتلك خاصيَّة التحكم، إذ تشكل وعي الإنسان وتزيّفه. كما أنها متطورة تستجيب لحاجات العصر وتحولاته، إذ تقدم تنازلات لصالح المستجدات ومقتضيات الأمر. فضلاً عن ذلك أن للألفاظ طبائع كالناس، فمنها ما هو طفيلي يقتحم سياق الكلام ويزاحم غيره من الألفاظ، كأن يقلب الجد مزاحاً، والمزاح سماجة، ومنها ما هو مشحون بالمعاني والظلال، كأن يقول القائل: (خلّيها على الله). تعبيراً عن المكابدة والمعاناة وتحمل المشاق، لأنه حار في فهم القدر ومع ذلك صابر "وإذا لم تر وجهه مبتسماً أكثر الأحيان، فلأنه يضحك في سرّه من الخطيب والواعظ والمهرّج" (10).

من هنا نستخلص من خصائص اللغة أن لها سلوكيات خاصة، وهذا ما يدعونا إلى البحث عن النظم السلوكية للغة في تكييف الخطاب وتجييره لأغراض محددة، وهو مبحث طريف يحتاج إلى دراسة واسعة، ويمكن أن يؤسس فرعاً معرفيّاً لدى المشتغلين بسوسيولوجيا اللغة.

مراجع الدراسة:

1- Ernest Gellner: Words and Things, London, Penguin Books, 1968, P26.

2 ـ سورة يس، 36/ .82

3-Gunter Kress, Robert Hodge: Language as Ideology, Rand k. p. 1981, p5

(مأخوذ من مقالة (أيديولوجيا اللغة)، عز الدين إسماعيل، مجلة فصول، مج 5، ع 4، 1985، ص 41، عمود 2).

4 ـ محمد الفيتوري: أغاني أفريقيا، دار المعارف، 1969، ص 54.

5 ـ عز الدين إسماعيل: "أيديولوجيا اللغة"، ص 38.

6 ـ كريستوفر بتلر: التفسير والتفكيك والأيديولوجية؛ ترجمة نهاد صليحة، مجلة فصول، مج 5، ع 3، 1985، ص 86، عمود 1.

7-8- James Joll, Gramsci: Fontona Modern Master, Collins (Glass gow, 1977) كمال أبو ديب؛ "الأدب والأيديولوجيا، ص 53.

(مأخوذ عن مقالة كمال أبو ديب "الأدب والإيديولوجيا، مجلة فصول، مج 5، ع 4، 19875، ص 53، عمود 2).

9- Jean Paul Sarter: Politic and literature, English trans by Calder Boyars, London: 1977. P 19, 80.

10 ـ كمال أبو ديب، "الأدب والأيديولوجيا"، مجلة فصول، مج 5، ع 4، 1985، ص 54، عمود 1.

11- Gegllner Kress, Robert Hodge: Language as Ideology, P. 6.

12 ـ عز الدين إسماعيل، "أيديولوجيا اللغة"، مجلة فصول، مج 5، ع 4، 1985، ص 44.

13 ـ م. ن، ص 44.

14- Philip Wellwright: The Semantic Approach to Myth: in Sebeok, Indeana University Press, 1965, P 156

15 ـ تمّام حسّان، اللغة العربية: مبناها ومعناها، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1994، ص 350، 354.

❑❑

المسرح الشعري عند نذير العظمة

د. نزار بريك هنيدي

عندما يقف المرء أمام قامة أدبية شامخة مثل الدكتور نذير العظمة، فلابدّ له من الشعور بالارتباك والحيرة، وهو يحاول البحث عن مدخل يدلف منه إلى عالمه الإبداعي. فالرجل عَلَم كبير من أعلام الحركة الثقافية في سوريا مضى على صدور كتابة الأول أكثر من خمسين عاماً، لم يهدأ خلالها، ولم يعتوره أي شعور بالإحباط أو الاكتفاء، بل بقي يثري الحياة الثقافية بمشاركاته الفعّالة في الندوات والمؤتمرات الأدبية والفكرية، وبكتبه التي بلغت اليوم أكثر من خمسين كتاباً. وهو رائد أصيل من روّاد الحداثة الشعرية العربية، تنوّعت عطاءاته لتشمل إلى جانب الشعر، الرواية والمسرح بشكليه الشعري والنثري، والنقد الأدبي والترجمة والدراسات النظرية. بالإضافة إلى نشاطه كصاحب عقيدة فكرية وسياسية، أبى أن يتنكّر لها، أو أن يهملها، كما فعل الكثيرون غيره، بعد أن ضاقت الأرض بالصادقين من أصحاب العقائد والأحلام الكبرى.

وفي الحقيقة، فإن أسباباً ثلاثة جعلتني أتوجّه في هذه الدراسة، إلى مقاربة المسرح الشعري عند نذير العظمة، دون غيره من الجوانب المتعددة لإبداعاته. يتعلّق السبب الأول بما يتعرّض له هذا الفنّ في أيامنا هذه من إهمال، فلم نعد نجد من يكتبه اليوم على امتداد الساحة العربية سوى قلة قليلة. كما لم نعد نجد من يتحمّس لإخراج المسرحيات الشعرية وتقديمها إلى الجمهور على الخشبة. بالرغم من أن الأصل في المسرح الشعري أن يوضع ليتم تقديمه إلى الجمهور كطقس من طقوس (الفرجة) والتلقي الحي، وليس ليبقى محفوظاً بين دفتي كتاب.

أما السبب الثاني فيتعلّق بحركة الحداثة الشعرية العربية التي يعد العظمة واحداً من روّادها. وذلك من أجل أن نتتبع البذور الأولى لما قدمته هذه الحركة إلى المسرح الشعري، فمن المعروف أن (ت.س،إليوت) الأب الروحي للحداثة، كان يقول إن الشاعر لا يصبح شاعراً كبيراً إلا إذا كتب المسرح الشعري. ولذلك قام هو نفسه بكتابة عدد من المسرحيات الشعرية، محاولاً تجاوز مسرح شكسبير. مما حدا بواحد من أكبر رواد الحداثة العربية، وهو الشاعر صلاح عبد الصبور، إلى كتابة مجموعة من المسرحيات الشعرية محاولاً أن يتجاوز ما قدّمه أحمد شوقي. وإذا عرفنا أن العظمة أنجز مسرحياته الشعرية الثلاث قبل ظهور مسرح زميله الحداثي صلاح عبد الصبور، الذي نشر مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) عام 1964، أدركنا مدى أهمية دراسة ما قدّمه العظمة في هذا المجال. أما السبب الثالث فيتعلّق بشخص الدكتور نذير العظمة، كشاعر عقائدي ومناضل، يهمّه التواصل المباشر مع الجمهور، من أجل تحريضه وتعبئته وحضه على الفعل السياسي. مما يجعل من خشبة المسرح مكاناً مفضلاً لأداء دوره.

ولابدّ هنا من القول إن المسرح الشعري لا يعني صياغة الحوار بين الشخصيّات بلغة موزونة مقفاة، فقط، كما أنه ليس مجرّد جمع حسابي لخصائص كلٍ من فنّي الشعر والمسرح. فإذا كان المسرح الشعري (يقتصر على إعطاء الناس أولي الذوق الأدبي متعة الإصغاء إلى الشعر في الوقت ذاته وهم يشاهدون مسرحية، فهو إذاً لا ضرورة له) كما يقول ت.س. إليوت(1). الذي يضيف إنه يجب على الشعر أن يبرّر نفسه مسرحياً، وألا يكون مجرّد صياغة في قوالب، أو زخرفاً جميلاً، بل يزيد من حدّة المسرحية، بالإضافة إلى تأثيره فينا من الناحية اللاشعورية. والذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية، هو الذي يمنحها قوتها الشعرية. ونفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معاً، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني(2). وإذا كان المسرح النثري ملائماً للتعبير عن الانفعالات والدوافع الموجودة في حياتنا الشعورية عندما تتوجه نحو الفعل، فإن هناك نطاقاً آخر لا حدّ له للإحساس الذي لا يمكن مقاربته إلا بالشعر والموسيقا. و(إن الإيغال في هذا الاتجاه على قدر ما يمكن للمرء أن يمضي فيه، دون فقدان ذلك الاتصال بالعالم اليومي العادي الذي لابدّ للمسرح أن يصل إلى التفاهم معه، يبدو هو الهدف الصحيح للشعر المسرحي) على حدّ تعبير إليوت(3).

وفي الحقيقة فإن للشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه. فلم يكن يدور بخلد أرسطو أن المسرحيات تكتب نثراً، كما يقول الناقد محمد غنيمي هلال(4) ولابد لنا أيضاً من ملاحظة أن المسرح العربي في العصر الحديث بدأ شعرياً. فمن الثابت أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربي هي مسرحية (البخيل) لمارون النقاش (سنة 1847م)، وعند النظر فيها يتضح أنها يمكن أن تعدّ مسرحية شعرية. كما يقول الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي(5). تلتها محاولة أخرى بالشعر العامي المصري لمحمد عثمان جلال عام 1873، ومسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي سنة 1876، وهي متقدمة شعرياً على مسرحية البخيل. كما كتب عبد الله البستاني عدداً من المسرحيات الشعرية قبل أن يكتب أحمد شوقي مسرحيته الأولى (علي بك الكبير) عام 1893(6).

كتب نذير العظمة ثلاث مسرحيات شعرية. الأولى بعنوان (ابن الأرض) وكتبها عام 1952، والثانية حملت عنوان (جراح من فلسطين) وكتبها في العام نفسه، أما الثالثة فكتبها عام 1961 بعنوان (جسر الموتى)(7).

يدور الصراع الرئيسي في مسرحية (ابن الأرض) بين المختار المستبد وأزلامه وحلفائه من المهرّبين والقتلة من جهة، وبين الفقراء والشباب وسلمان اللذي يمثّل المرجعية الفكرية التي يستندون إليها، من جهة أخرى. إلا أن المؤلف يعزز البنية التراجيدية لها بخطين آخرين للصراع. الأول منهما هو صراع الحب، بين غانم ابن المختار وابن أخيه شاهر، الذين يعشقان حبيبة واحدة هي علياء. أما الخط الثاني فلن يتكشف لنا إلا في المشاهد الأخيرة، وهو الصراع الوجودي مع القدر، حين يكتشف العاشقان غانم وعلياء أن حبهما لا يمكن له أن يكون، لأنهما أخوان، أخفت أمهما علاقة الأخوة بينهما. فالمختار الإقطاعي الذي يعدّ نفسه مالكاً لكل ما في ضيعته، من فلاحين ومستخدمين، لا يتعامل معهم إلا على أنهم مجرّد أشياء يحق له أن يتسلى ويفعل بهم ما يشاء، كان قد اغتصب أم علياء دون أن ينتبه إلى ثمرة فعلته التي لم تكن سوى علياء نفسها، التي يشتهيها اليوم، بالرغم من حبّ ابنه غانم لها. ولم يكن بمقدور الأم أن تجهر بهذه الحقيقة، إلا عندما أصبحت العلاقة بين ابنتها وبين غانم أمراً واقعاً، مما يجعل علياء تطعن نفسها بالخنجر، الذي يستلّه غانم من صدرها ليطعن نفسه به أيضاً.

وإذا كان هذا الصراع الوجودي، لم يشكل إلا خطاً ثانوياً في مأساة (ابن الأرض)، مما جعل المؤلف يؤخّر كشفه إلى المشاهد الأخيرة من المسرحية. فإن الصراع الرئيسي في مسرحية (جراح من فلسطين) سيبقى غائباً عن ساحة الفعل على خشبة المسرح، بالرغم من حضوره الطاغي المسيطر على سلوك الشخصيات وأقوالها. فالمسرحية تدور في مخيّم للنازحين الفلسطينيين بعد النكبة. وصراعهم الرئيسي مع العدو الصهيوني الذي احتل بلادهم وهجّرهم منها بعد أن قتل زوج بطلة المسرحية (أم خالد) وأفقد ابنها خالد عينيه في أثناء المعارك. إلا أن هذا الصراع لن يتجسّد على الخشبة كفعل مسرحي، بل سيتجلى من خلال خط آخر للصراع، ينبثق منه ولا يمكن تجزئته عنه، وهو الصراع مع سعيد، أحد الوجهاء الذين كانوا يمتلكون أرضاً في فلسطين، وتعاونوا مع الصهاينة، ومن ثم فقد أصبح وجهاً آخر لهم في صراعهم مع أبناء فلسطين الفقراء. كما تتضمن المسرحية خطاً آخر للصراع، يمكن لنا وصفه بالصراع الفكري أو السياسي، بين اليائسين الذي حطّمت النكبة نفوسهم وأطفأت فيهم إرادة المقاومة، وبين الثائرين المؤمنين بالقتال كطريق وحيد لاسترجاع الأرض السليبة، بعد أن اتّضح لهم تواطؤ العالم ممثلاً بمجلس الأمن مع العدو الصهيوني، وكذلك عمالة القادة العرب وعجزهم عن المواجهة. وقد تمثّل الاتجاه الأول بالأم التي تلوّعت بفقد زوجها وعمى ابنها، وتخاف على مصير ابنتها وابنها الصغير زياد. أمّا الاتّجاه الآخر المقاوم فقد مثلته سعاد وأخوها خالد، كرمزين لجيل الشباب.

وفي الحقيقة، فإن هذا الصراع الفكري السياسي، سيصبح هو الصراع الرئيسي الذي تقوم عليه المسرحية الثالثة للشاعر نذير العظمة، وهي مسرحية (جسر الموتى). فهذه المسرحية الرمزية مبنية على الصراع بين فكر جيل ما قبل النهضة، الذي لم يستطع أن يختار قدره ويحقق مصيره، لأنه لم يستطع تجاوز ذاته، وبين فكر جيل النهضة الذي يحمل روح الجرأة والمغامرة والإقدام، والاستعداد للتضحية وعبور جسر الموت لإنضاج الظروف التي تمكن الفينيق من القيام من رماده لتحقيق الولادة الجديدة.

وهكذا نجد أن نذير العظمة، في بنائه لمسرحياته الثلاث، وحبكه لمحاور الصراع فيها، ظلّ أميناً ـ من الناحية الفكرية ـ لمبادئه الرئيسية المتمثلة في مقاومة الطغيان والانتصار للفقراء والمستضعفين، والدعوة إلى التحرر، والإيمان بالثورة كطريق وحيدة إلى قيام النهضة الشاملة. أما من الناحية الفنية، فقد جرّب الطريقة التقليدية في نسج الحبكة وتأزيم الصراع، كما في مسرحيتيه (ابن الأرض) و(جراح من فلسطين)، كما حاول أن يدلي بدوله في التجريب المسرحي من خلال لجوئه إلى المسرح الرمزي في مسرحيته الأخيرة (جسر الموتى). وهو التطور نفسه الذي يمكن لنا ملاحظته من خلال تتبعنا لبنائه لشخصياته. فشخصيات مسرحية (ابن الأرض) جميعها تكاد تكون شخصيات نمطية مألوفة موزعة سلفاً على معسكري الخير والشر. فالمختار هو المتنفذ الطاغية الظالم، الذي يرتكب الموبقات جميعها، فيسلب الأرض ويستعبد الناس، ويمنع المحبين من اللقاء، ويرعى المجرمين والمهربين، ويغتصب النساء، ويحرّض على القتل. أما (سلمان) فهو الزعيم الثوري، الحكيم، المنحاز للشباب والحب، الذي يثق به الناس، ويأتمنونه على أسرارهم، ويتصرّفون وفق مشورته. ويلجأ إليه العشاق، فيحميهم. ويناوئ المختار ويحرّض الفقراء على

الثورة عليه. و(أم علياء) هي الفقيرة المستضعفة التي تخدم المختار فيغتصبها، لكنها تخاف من بطشه فتخفي سرّها إلا عن سلمان. وابنتها (علياء) هي العاشقة التي تحب ابن المختار (غانم)، وفق (التيمة) المعروفة في الحكايات الشعبية، حين تحب الفقيرة ابن الأمير. بينما يحب أخوها (جميل) ابنة أخ المختار (سعاد)، لكنه يعي طبيعة الصراع مع المختار المستبد الجائر، ويعمل على مقاومته، ويرفض أن يرضخ لنصيحة أخته بهجر الأرض، فهو (ابن الأرض) التي تمنحه مشروعية البقاء والعمل على الثورة على ظلم المختار وطغيانه. وهذا النوع من الشخصيات النمطية سنلتقي به مجدداً في مسرحيّة (جراح من فلسطين). ف(سعيد) وجيه من الوجهاء الذين كانوا يمتلكون أرضاً في فلسطين قبل النكبة، فهو إقطاعي مثل (المختار) في المسرحية السابقة، وترتبط به كل عوامل الشر، فهو متعاون مع الصهاينة، ويكذب على خالد وأمه، ويحاول اغتصاب سعاد. أما سعاد فهي الشابة التي تمثّل روح الشباب وعنفوانه، وتحلم بدحر العدو الغاصب واستعادة الأرض السليبة. بينما يرمز الطفل (زياد) إلى استمرار روح المقاومة في الجيل الذي سوف يفجّر (ثورة الحجارة) بعد أكثر من أربعين عاماً على زمن كتابة نذير العظمة لمسرحيته هذه.

ولا شك أن هذه الشخصيّات النمطية تناسب الطبيعة الميلودرامية للمسرحيتين. إلا أن المؤلف سيلجأ في مسرحيته ذات الطابع التجريبي (جسر الموتى) إلى نوع آخر من الشخصيات، هي الشخصيات الرمزية. فبما أن المسرحية قائمة في الأساس على الصراع بين نهجين من الفكر، هما الفكر المثالي لجيل ما قبل النهضة، الذي يعي مأساته لكنه يعجز عن تجاوزها، والفكر الثوري لجيل النهضة المستعد للتضحية في سبيل تحقيق المستقبل الأفضل، فلا سبيل أمام المؤلف لتجسيد قطبي الصراع على الخشبة إلا باللجوء إلى الرمز. فرمز لجيل ما قبل النهضة في اللوحة الأولى للمسرحية، شخصية خرافية من التراث الشعبي هي (أبو كيس) الذي ينوء تحت عبء معاناته، إلا أنه لا يتجرأ على القيام بالخطوة الضرورية للمقاومة والخلاص. بينما يرمز لجيل النهضة بشخصية أسطورية (سعد الدين) وهي شخصية مستوحاة من ألف ليلة وليلة، وتمثّل روح الجرأة والمغامرة والإقدام والاستعداد للتضحية. أما في اللوحة الثانية فيرمز بالجمجمة والقلب إلى دينامية الصراع الداخلي بين الجيلين.

ولابدّ لي من القول إنني تعمّدت تأخير الحديث عن اللغة الشعرية في مسرح نذير العظمة إلى ما بعد استعراضي الموجز للحبكة والشخصيات فيها، إيماناً مني بصحة ما ذهب إليه ت.س. إليوت في نقده الذاتي لمسرحيته (اجتماع شمل العائلة) حين وجد أن عيب المسرحية يكمن في أنه وجّه انتباهه إلى نظم الشعر فيها، على حساب العقدة والشخصية(8) فالأثر الرئيسي للأسلوب والإيقاع في اللغة المسرحية، سواء أكانت نثراً أم شعراً، ينبغي أن يكون لا شعورياً، ذلك أن علينا أن نعوّد مستمعينا على الشعر إلى النقطة التي يتوقفون عندها عن الشعور به. وينتج عن ذلك أنه لن يكون (شعراً) في كل وقت. بل لن يكون شعراً إلا عندما يكون الموقف المسرحي قد وصل إلى نقطة من الحدّة يصبح الشعر عندها الكلام الطبيعي، لأنه يكون عندئذ اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن الانفعالات. أما السبب الداعي إلى كتابة حتى الأقسام الأكثر ابتذالاً من مسرحية شعرية بالشعر بدلاً من النثر، فليس تجنب لفت انتباه المستمعين إلى حقيقة أنهم يستمعون إلى الشعر في لحظات أخرى، وإنما هو أيضاً أن إيقاع الشعر ينبغي أن يكون له أثره على المستمعين دون أن يكونوا واعين له(9).

وسنرى كيف استخدم نذير العظمة اللغة الشعرية بأنماطها الثلاثة، الغنائية والسردية والرمزية، حسب ما يقتضيه المشهد المسرحي في كل من مسرحياته الثلاث.

والشعر الغنائي ـ كما يرى (فنسنت) ـ هو (التعبير عن الإحساس الشخصي على شرط أن يفهم من هاتين الكلمتين ـ إحساس شخصي ـ أوسع معانيهما. فلابدّ إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الإحساسات منذ أكثرها هدوءاً إلى أشدها عنفاً)(10). ويقول (نيكوف): (يتكون الشعر الغنائي الخاص عندما تصبح الشخصية موضوعاً لنفسها)(11). وفي الحقيقة، فإن للشعر الغنائي حضور طاغ في مسرحيتي (ابن الأرض) و(جراح من فلسطين). لاسيّما وأن هاتين المسرحيتين مبنيّتان على موضوعين من أشد الموضوعات التصاقاً بالغنائية، وهما الحبّ والموت. بل إن مقطوعات عديدة وضعها الشاعر على لسان أبطاله من العشاق، تصلح لأن تكون قصائد حب كاملة. مثل هذه المقطوعة التي تنشدها (علياء) مفتتحة بها المشهد الأول من مسرحية (ابن الأرض):

وموعدي مع الفتى الأسمرِ"

يحملني لعالم أخضرِ

أفتح جفنيَّ على حسنه

فيدفقُ الزهرُ على مئزري

بلهو بمجدولي وفي صوتِهِ

بحّةُ حبّ طاهرٍ خيّرِ

ويرسل النغمة عفويّةً

من صدر شحرورٍ محبّ ثري

ومن الواضح، أن مثل هذه المقطوعة، بشعريّتها وغنائيتها، ستلامس حواس المتلقي، وتفتح نفسه على عالم ملوّن أخضر، يدفق فيه الزهر، ويصدح النغم، وتلهو الجدائل. عالم من البساطة والحسن والجمال، يعبق بالحب ويعجّ بالحياة. ومن ثمّ فإن الوظيفة التي تؤديها، لا يمكن أن تنافسها فيه لغة النثر العادية فيما لو كتبت بها.

وتظهر الغنائية أيضاً بشكلها الرومانسي، عندما تحضر عناصر الطبيعة، ولاسيما إذا كان استحضارها مرتبطاً بالذكريات العذبة، وبالشوق إلى أرض الوطن ومرتع الطفولة. كما في قول سعاد في مسرحية (جراح من فلسطين) عندما يسألها أخوها الصغير:

أكان لي حقلٌ؟

وكانت رؤى جميلة تزهو، وأزهارُ

حديقة بالحَور سوّرتها

وعند سفح التلّة الغارُ

الماء يستعتب أقدامه

وفوقه الشلال ينهارُ

والليل من أسمار سمارها

كواكبٌ أصغت، وأقمار

والبرتقال الحلو حلو الشذى

يعبق، والنحلات تشتار

ومن مظاهر الغنائية في مسرح العظمة أيضاً، استخدامه للجوقة، والأغاني والأهازيج الشعبية، التي تضع المتلقي في طقس غنائي احتفالي. مثل مشهد الاحتفال بعيد الخصب، حيث تغني الجوقة:

على دلعونا على دلعونا

يا بلادي أنت عمّرت الكونا

خيراتا عيد، وخصبا غنيّة

وزنودا نحنا وقلبا الحنونا

ولا شكّ أن مثل هذه المشاهد تبعث البهجة في نفوس المتلقين، وتعمل على تهيئتهم للتفاعل مع عناصر الصراع، التي ستتكشّف فيما بعد لتخلق مناخاً مناقضاً. وبلك يبقى المتلقي مشدوداً إلى الخشبة، ومتحفّزاً لمتابعة مصير أبطال المسرحية.

وعندما يتأزّم الصراع، ويخيّم شبح الموت على فضاء المشهد، تعلو الشعرية الغنائيّة أيضاً. مثل قول سعاد في مسرحية (جراح من فلسطين) بعد أن قامت بغرس الخنجر في ظهر سعيد:

مَن ترى يمسح لون القتل عن وجهي وكفّي

من ترى يرجع طفلاً ضاع من قلبي وطَرفي

آه عيناي دمٌ.. والدم قدامي وخلفي

لم أشأْ أن أربط الموت بنبض متخفّ

كان لي الخنجر إيماءً غريبا

معصمي كان غريباً.. ساعدي كان غريباً

يطعن الطعنة في وثبٍ وخطفِ.

أما السرد في لغة المسرح، فيعني أن تقوم شخصية بالإخبار عن حادثة ما، أو حكاية، أو فعل شخصية أخرى، والحديث عن صفاتها. وقد تقوم به الشخصية نفسها تخبر عن أحوالها الماضية. وغايته توضيح معالم الشخصية أو الحدث. وإذا كان المسرح الغربي قد تضمّن عناصر سردية فيه، فإنها كانت ضرورية ارتبطت بمواقف فنيّة. ففي المسرح الكلاسيكي لم تكن الأحداث الفاجعة تمثل على المسرح، وإنما استعيض عنها بسردها، بينما جعل المسرح العربي، ولاسيما مسرح شوقي، السرد أساساً في العرض، وأصبح جزءاً من بنيته، بالرغم من أن أرسطو عدّه عيباً يجب ألا تعتمد المسرحية عليه(12).

ومهما يكن من أمر، فقد استخدم نذير العظمة السرد في مسرحياته، في الحوار المباشر بين الشخصيّات، وعندما يكون على الشخصية أن تقصّ حادثة ما، أو ذكرى، أو حكاية، وكذلك لجأ إليه لصياغة الأفكار والشعارات التي يريد لها أن تصل مباشرة إلى الجمهور.

وفي الحوار المباشر، كانت اللغة تختلف وتتباين في درجة علوّها أو قربها من النثر، حسب ما يقتضيه الموقف. فهي تشفّ وتصفو، عندما يربط رباط المحبّة بين المتحاورين. كما في هذا الحوار بين علياء وأخيها جميل:

علياء: طلع الصبح يا أخي، وأفاق النور، هيّا، وزقزق العصفورُ

استفق، استفق فقد نهد الرعيان، إلا أنت الكسول الأخير

أنت إن لم تفقْ

جميل: سيصرفك المختارُ

علياء: لا لا بل يا أخي سيثورُ

وترى سوطه يلعلعُ في الجوّ، ووجهاً كأنه تنورُ

بينما نراها قد أصبحت مغرقة في نثريتها، لا تختلف عن لغة التخاطب المباشر، ولا تحتفظ من عناصر الشعر سوى بالوزن والقافية، في مشاهد أخرى. مثل هذا الحوار بين المختار وجميل:

المختار: تضربني، وإنني أنا وليّ نعمتكْ

جميل: خسئت، ارحلْ قبل أن أريك قدرَ قيمتكْ

وعندما يتطلّب الموقف، أن تخبر إحدى الشخصيات محاورها، بحادثة ما، فمن الطبيعي أن تستخدم لغة السرد. مثل قول (خطار) عندما أراد أن يخبر رفاقه بحادثة موت سعيد:

مات سعيد في نشوب المعركة مات سعيد

لربما مختارنا قد أشركه حتى يبيد

وكذلك الحال، عندما تقوم الشخصية برواية قصة، أو حلم، أو ذكرى من الماضي، كما نرى في مسرحية (جراح من فلسطين) عندما تجيب سعاد عن سؤال أخيها الصغير عن البندقية:

كانت لنا واحدة يحمي بها البيتَ أخوك

منتظرين نجدة بين يقين وشكوك

حتى إذا ما كثر الهول، وباعتنا البنوك

رحنا نذود النارَ بالصدور والمناكبِ

حقولنا.. بيوتنا خرائب الخرائبِ

وجعجعت قنبلة راحت بها عينا أخيك

وبعثرت عند الجدار الرخو أشلاء أبيك

وبما أن نذير العظمة أراد لمسرحه أن يكون له دور سياسي تحريضي، يحمل أفكاراً وشعارات يريد لها أن تصل إلى المتفرجين مباشرة، وتعلق في أذهانهم حتى ما بعد انتهاء العرض المسرحي، فقد اختار لغة السرد أيضاً لصياغة هذه الأفكار، كما في هذا المقطع:

ما أضعنا يا أخي موطننا

إنما هاتف الجهاد ونى

واتكلنا، وكل متكّل

ضيّع الغاليات، فامتهنا

ضيّع الأرضَ قادةٌ نجبٌ

لطّخوا بالوحول جبهتنا

واقتتلنا على السماء وكم

كان هذا القتال، يقتلنا

وإذا تتبعنا استخدام (الرمز) في مسرح نذير العظمة الشعري، فلابدّ من تمييز مستويين مختلفين. يتعلّق المستوى الأول بمسرحيته (ابن الأرض) و(جراح من فلسطين). ففيهما نقف على الاستخدام التقليدي للرمزي، كتقنية مجمِّلة أو مكمّلة، تعزّز من البناء الدرامي، وتعطي أبعاداً إضافيّة للشخصيات، وترفع من شعريّة لغة الحوار. فعندما يكتفي المؤلف لتحديد مكان مسرحية (ابن الأرض) بكلمة واحدة هي (الريف)، فهو يرمز إلى أي مكان تحكمه العلاقات الإقطاعية، والأفكار الرجعية المتخلفة. وعندما يختار للمشهد الأول خلفيّة تمثّل أطلال مدينة أثرية، وحقولاً بعيدة ترى من خلال عواميد ضخمة، فإنما يرمز بالأطلال إلى الماضي المجيد للأمة، وبالحقول إلى المستقبل الأخضر المنشود. أما الاحتفال بعيد الخصب، فرمز تاريخي أسطوري لسوريا الكبرى، حيث كان عيد الخصب طقساً من طقوسها، وهو رمز للعقيدة الفكرية والسياسية للمؤلف، كما أنه رمز لتوق الفقراء والمستضعفين إلى الحياة والخصب والازدهار.

كما استخدم المؤلف الرمز البسيط أيضاً كعنصر يغني اللغة ويضفي عليها مسحة من الشاعرية. مثل استحضار روح تموز على لسان سلمان حيث يقول:

روح تموز فيك خيرٌ وخصبٌ

وجمال وعنفوان شباب

ومثل قول علياء لغانم: أتخاف السور العتيق. حيث يرمز السور العتيق إلى المختار وسلطته، كما يرمز إلى الواقع المتخلّف بقوانينه وعاداته الظالمة والبالية. وقد يرتفع المؤلف أحياناً باستخدام الرمز لتشكيل لوحة رمزية، مثل تلك التي تصف بها علياء الحلم الذي رأته:

رُبطت بغانم ربطاً شنيعاً

فظهر لظهر وشعرٌ لشعر

وأغصان تفاحة فوقنا

تدلّت تدلّت بأشهى الثمر

دخان الخطيئة يحجب عنا

أثيمين، تفاحها بالغمر

وكان الضباب الضباب الكثيف

الأثيم على وجهنا ينتشر

وهكذا نرى أن استخدام الرمز في هذا المستوى الأول الذي يشمل مسرحيتي (ابن الأرض) و(جراح من فلسطين) بقي استخداماً تقليدياً بسيطاً لم يتجاوز ما سبق أن عرفناه في المسرح الشعري العربي التقليدي، عند أحمد شوقي وعزيز أباظة وغيرهما.

أما المستوى الثاني، الذي لابدّ لنا من أن نتوقف عنده، فهو ذلك الخاص بمسرحية (جسر الموتى). فنحن هنا أمام نص رمزي، متكامل. فالموضوع رمزي، لأنه صراع بين فكرين، فكر جيل ما قبل النهضة الذي يتطلع إلى التحرّر والتقدّم دون أن يكون قد اهتدى إلى طريقه الصحيح، فانتهى إلى العجز واليأس. وجيل النهضة الذي أدرك ضرورة أن يصنع قدره بروح التحدّي والمغامرة والإقدام والتضحية والاستشهاد. والشخصيات ليست لأفراد من لحم ودم، بل هي رموز تجسّد ذلك الصراع الفكري.

ولذلك تعمّد المؤلف أن يختار لتمثيلها شخصيّات خرافيّة، لا تعيش في المجتمع، وإنما في أذهان الناس وخيالاتهم. فأبو كيس هو شخصية خرافية كانت الأمهات يخوّفن بها الأطفال في الأوساط العشبية. وسعد الدين شخصية أسطورية مأخوذة عن ألف ليلة وليلة. وفي اللوحة الثانية نرى الصراع النفسي الداخلي يتجسّد بين رمزين، الجمجمة والقلب. حيث ترمز الجمجمة إلى الجانب العاجز من أبي كيس (جيل ما قبل النهضة) ويرمز القلب إلى الجانب المقدام من سعد الدين (جيل النهضة). كما يتضمّن النص رموزاً أسطورية، مثل قلقامش وأنكيدو في قول أبي كيس:

لو تخلع عن كتفي كيسي

لو تفتحه

لعرفت إذن لغز الإنسان

من ورق التين ليوم الدين.

اخلعه اخلعه سعد الدين

وافتح أسرار المنفيين

تعرف قلقام وأنكيدو

وهما في فكيّ التنّين

قهرا التنين. عرفا بالموت وبعد الموت

وجبنت أنا عن فتح الكيس.

ورموزاً مستحضرة من الحكايات الشعبية، مثل الأبواب السبعة في قول سعد الدين:

ما سبعة أبواب؟

يا شيخي سبعة أبواب

في الكيسْ

مع سبعة حجّاب.

إلا أن الأهم من ذلك كله، أن لغة الحوار نفسها هي لغة رمزية. فكل ما يدور حوله الحوار، يتجلى في رموز تتطلّب لمتابعتها أن يكون المتلقي على سوية عالية من الثقافة، والخبرة في تذوّق الشعر الحديث. ولا بأس أن نسوق هذا المقطع، كمثال على هذه اللغة:

سعد الدين: ماذا يعني العنقودُ، العنقودُ النابتُ في الصخرِ

أبو كيس: لو تعصرُهُ

تتفتّحُ أبوابُ الفجرِ

سعد الدين: سأفكّ الرصدَ عن العنقود

(وكأنه في رؤيا)

نهرٌ جارٍ

جسر ممدود

يوغّل في كون مرصودْ

جسر الموتى

الناس زحامٌ يخشونه

وقفوا دونه

أكوام رؤوس يغلي في طرفيها الدودْ

جسر الموتى

الأم: لا تعبرْه

الأطفال: ارجع ارجع يا سعد الدين

لا تعبره، العمر ثمين

سعد الدين: في الضفّة في الجهة الأخرى
تتثاءبُ جمجمة سخرا
ويحدّق بي قلب مكمودْ
وشريط من عشبٍ
أفعى تلتفّ على كونٍ غفلٍ مرصود.

ومن الواضح أن مثل هذه اللغة تحتاج إلى فسحة من التأمّل، كي يتمكّن المتلقي من أن يلتقط رموزها، ويتفاعل معها في مخيّلته، قبل أن يدرك دلالاتها. هذه الدلالات التي ستتباين، بالضرورة، من متلقٍ إلى آخر، حسب مخزونه المعرفي، وقدرته على التخيّل، وتجربته مع اللغة الشعرية، ولاسيما الحداثية منها. ومن ثم، فإن هذه اللغة المغرقة في الرمزية، ستعيق التواصل المفترض، بين جمهور المتفرّجين، وبين العرض المسرحي، فيما لو تمّ تقديمه على الخشبة. لذلك فإن نص (جسر الموتى) يبقى أقرب إلى الشعر منه إلى المسرح. ويصحّ توصيفه بأنه نص شعري حواري، يصلح لمتعة القراءة والتذوّق الشعري، أكثر من كونه مسرحاً شعرياً معداً للتقديم على خشبة المسرح. وليس ذلك مما ينقص من قيمة هذا النص، فالمسرحي الرمزي البلجيكي (ماترلنك) نفسه يقول

(إن أغلب المسرحيات الرمزية توضع لتقرأ، لا لتمثّل)(13).

وإذا كان الدكتور نذير العظمة، قد قدّم في (ابن الأرض) مسرحية شعرية متكاملة، ما زالت صالحة للإخراج المسرحي ولتقديم المتعة إلى الجمهور وتوصيل أفكار المؤلف إليه، بالرغم من أنا لم تبتعد عن المسرح الشعري العربي الذي أصّله أحمد شوقي وخلفاؤه. كم قدّم مسرحية مشابهة وإن كانت تقل عن الأولى في مستواها الفني، هي (جراح من فلسطين). فإنه في نص (جسر الموتى) حاول أن يقوم بمغامرة فنيّة ترتكز إلى تجربة الحداثة الشعرية العربية. وفي ذلك ما يدل على أصالة روح التحديث عند هذا الشاعر، وما يؤكد غنى وعمق عطائه الإبداعي المتعدّد.

الهوامش:

1 ـ ت.س. إليوت ـ الشعر والشعراء ـ ترجمة محمد جديد ـ دار كنعان ـ دمشق ـ الطبعة الأولى ـ 1991 ـ صفحة .91

2 ـ محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ، 1982 ـ صفحة .664

3 ـ ت.س. إليوت ـ الشعر والشعراء ـ صفحة .111

4 ـ محمد غنيمي هلال ـ النقد الأدبي الحديث ـ صفحة .663

5 ـ أحمد شمس الدين الحجاجي ـ المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث ـ كتاب الهلال ـ 1995 ـ دار الهلال ـ مصر ـ صفحة .24

6 ـ المرجع السابق ـ صفحة .36

7 ـ اعتمدت في هذه الدراسة على الطبعة الصادرة بعنوان (ثلاث مسرحيات شعرية) للدكتور نذير العظمة ـ وقد صدرت في دمشق ـ عام .1992

8 ـ ت.س. إليوت ـ الشعر والشعراء ـ صفحة .105

9 ـ المرجع السابق نفسه . صفحة .94

10 ـ أحمد شمس الدين الحجاجي ـ المسرحية الشعرية في الأدب العربي ـ سبق ذكره ـ صفحة .99

11 ـ المرجع السابق ـ صفحة .100

12 ـ المرجع السابق ـ صفحة 120 و.121

13 ـ إسماعيل رسلان ـ الرمزية في الأدب والفن ـ مكتبة القاهرة الحديثة ـ ص72.

❑❑

أعمال شكسبير المسرحية السينمائية

محمد عبيدو

المسرح وحده.. السينما وحدها. المسرح يموت أمام السينما، أم المسرح والسينما معاً في حياة متجددة؟ كل هذه الفرضيات بُحثت وأُجريت سجالات حولها منذ اختراع فن السينما ورأى كثر أنه الفن الأقرب إلى المسرح، فيما رأى آخرون أنه الفن البديل لفن المسرح. تنوعت الآراء، في هذا المجال بتنوع أصحابها، وكانت الحماسة على قدر حماسة كل فنان لفنه.

غير أنه كان هناك دائماً فنانون عرفوا كيف يمزجون بين الوسيلتين الفنيتين، بحيث يمكن القول إن ثمة أفلاماً هي عبارة عن مسرح مؤفلم، كما أن ثمة مسرحاً لا يتوقف عن أن يستخدم فن السينما بإبداع، لكن النتاج الأفضل والأهم في هذا الإطار، يبقى مساهمات سير لورانس أوليفييه في أفلمة الأعمال الشكسبيرية، وعلى الأقل ظهور اورسون ويلز، واشتغاله هو الآخر على أعمال شكسبير سينمائياً... في أعمال خالدة مثل (عطيل).

وليم شكسبير (1564 ـ 1616) الذي لا يعد فقط كاتباً موهوباً، بل إنه استطاع أن يعطي الكلمات في مسرحياته المعنى الدقيق لتصبح لغة إنسانية تمس كل البشر على اختلاف لغاتهم وثقافاتهم.. وأكثر من أي كاتب آخر استطاع أن يعلمنا خبايا نفوسنا.

يقول هارولد بلوم الكاتب الأمريكي المتخصص في أدب شكسبير أنه امتلك تلك المعجزة في الاحتفاظ بجوهر الكلمة واللغة فكلما مرت عليها السنوات تصير أعمق وهذا يفوق أي فيلسوف عرفنا منه كيف تحكم اللغة التفكير وإلى أي مدى تذهب به.

وقد مر مائة عام بعد وفاته حتى انتبه الناس إلى قيمة أعماله الأدبية، وفي القرن الثامن عشر أرادت بريطانيا أن تكون إمبراطورية في الأدب مثل روما في القرون السابقة عندما قدمت أوفيد وفيرجيل.. وبهذا أصبح شكسبير هو الشاعر الأول في إنجلترا والآن أصبح من أكبر الكتاب عالمية فكل أعماله ترجمت إلى 70 لغة وقدمت على المسرح والسينما في أنحاء العالم.

قدمت السينما، حسب إحدى الدراسات، أكثر من 600 فيلم عن أعمال شكسبير كما قام ببطولتها أشهر الممثلين والممثلات وأكثرهم موهبة..

الممثل آل باتشينو قدم مؤخراً شخصية شايلوك بفيلم "تاجر البندقية" التي كتبها شكسبير منذ أربعة قرون وقدمت على المسرح مئات المرات بلغات مختلفة.. كما قدمتها السينما العالمية مرات عديدة آخرها تم إنتاجه عام 2004 وكان المخرج "مايكل رادفورد" متحمساً لتحويل المسرحية إلى فيلم سينمائي ولكنه وقف طويلاً أمام شخصية شايلوك اليهودي المرابي البغيض الذي أصبح الصورة المثالية لمعنى الانحطاط والجشع وعشق المال وقسوة القلب وانعدام الرحمة!

ولكن المخرج لم يبحث طويلاً، حيث فاجأته رغبة أحد عباقرة فن التقمص والتمثيل في هذا الزمان الممثل الفلتة "آل باتشينو" الذي أبدى رغبة في أداء شخصية "شايلوك" وكان سبق له أن قدمها على المسرح وأراد ألا تفوته فرصة تقديمها في السينما.. فلا تزال السينما فرصة الفنان في الخلود!. وقد قام المخرج مايكل رادفورد نفسه بتحويل النص المسرحي إلى سيناريو سينمائي مع المحافظة على مفردات العمل كما كتبه شكسبير منذ أربعة قرون وبالتحديد في عام 1594 وفي زمن حكم الملكة اليزابيث الأولى إلا أنه أي المخرج وجد نفسه مضطراً لاختصار بعض المنولوجات الطويلة التي تعبر بها كل شخصية عما يجيش في صدرها من أفكار ومعان حتى يتحاشى السقوط في فخ المسرحة، ويترك لخياله السينمائي الفرصة للانطلاق بعيداً عن الحدود الضيقة للمسرح.

فيلم "Looking For Richard" لآل باشينو 1996 وهو عمله الإخراجي المميز بجدارة واحتراف تنأيان به عن جملة أفلام أخرى قدمت "شكسبير" على الشاشة معتمدة في ذلك مجاورة عظمة العمل المسرحي الشكسبيري بعمل سينمائي منافس (ربما يتذكر البعض فيلم "ريتشارد الثالث" الذي أخرجه في الثمانينات المخرج التشيلي الأصل "رؤول رويز" المعروف باهتماماته الأدبية المميزة)، لكن فيلم "ريتشارد الثالث" لآل باشينو مختلف تماماً عن كل ما ألفناه سابقاً من الأفلام الممسرحة، سواء في بنائه السردي أو سياقه الجمالي أم فكرته. يمكن القول إن الفيلم ذكي في طموحه لتقديم

"ريتشارد الثالث" مؤفلماً يكاد يكون تجريبياً في أدائه، وثائقياً في منحاه، جمالياً في مبناه العام.

آل باتشينو واحد من كبار النجوم الذي كان لهم حظ في أداء إحدى شخصيات شكسبير الخالدة على الشاشة الفضية وسبقه إلى هذا المجد نخبة هائلة من النجوم بينهم لورانس أوليفيه الذي جسد شخصية روميو وهاملت وعطيل، وهنري الخامس الذي يعتبر دائماً من كلاسيكيات السينما الإنكليزية... وواحداً من أفضل ما نقل من أعمال شكسبيرية على الشاشة، ومارولن براندو الذي أدى شخصية مارك أنطوني، وريكس هاريسون الذي لعب شخصية قيصر وإليزابيث تايلور التي جسدت شخصية المرأة الشرسة في فيلم ترويض النمرة مع ريتشارد بيرتون، ومن النجوم الجدد كان لدور روميو الفضل في تعريف الجمهور بليوناردو دي كابريو الذي قدمه في معالجة عصرية للمخرج باز لورمان.. عشرات الأفلام بكل الجنسيات تعاملت مع مسرحيات شكبير ونقلتها إلى السينما بمعالجات مختلفة كان أكثرها غرابة ما قدمه المخرج الفرنسي غودار في الملك لير الذي لعب بطولته الأمريكي وودي آلان.. وأكثرها جمالاً ما قدمه الممثل والمخرج الإنجليزي كينيث براناه في فيلم هاملت الذي وصلت مدة عرضه إلى أربع ساعات كاملة.. وتفوق بذلك على فيلم هاملت الذي قدمه المخرج فرانكو زيفاريللي وكان من بطولة ميل جيبسون.. وكان زيفاريللي أكثر المخرجين حظاً في التعامل مع مسرحيات شكسبير وتقديمها للسينما بأسلوب فني شديد الروعة حيث قدم واحداً من الأفلام الكثيرة المأخوذة عن روميو وجولييت كما قدم ترويض النمرة من بطولة إليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون. وقدم المخرج الياباني كيروساوا اقتباسات شكسبيرية مهمة في أفلامه مثل "الحضيض" عن مسرحية "ماكبث" و"ران" المستوحى من "الملك لير"، وقدم المخرج الروسي غريغوري وكوزينتسيف أفلمة مهمة لعدد من مسرحيات شكسبير مثل الملك لير وهاملت. والفيلم البريطاني "كتب بروسبيرو" إخراج بتتر جريناواي عن مسرحية "العاصفة"، ومن الأفلام الحديثة المأخوذة عن واحدة من أشهر مسرحيات شكسبير حلم ليلة صيف الذي شاركت في بطولته ميشيل فايفر. والفيلم الروسي "التلاعب بالضحية" للمخرج كيريل سربرنيكوف الذي فاز بجائزة أفضل فيلم في الدورة الأولى لمهرجان روما السينمائي الدولي، وهو عبارة عن معالجة عصرية لمسرحية شكسبير الشهيرة "هاملت"..

وإذا كان فنانون كثر اختاروا كيف يدنون سينمائياً من فن شكبير، فإن لورانس أوليفييه لم يبدأ أبداً مثل هذه الحيرة. فهو، منذ البداية قرر ألا يبتعد من المسرح كثيراً، وألا يضحي بلغة المسرح لمصلحة لغة السينما. بالنسبة إليه ستقوم السينما بتصوير المسرح كمسرح، أي أنها لن تستعير النص والأجواء لتحولهما عملاً له لغة سينمائية خاصة، بل ستطلب من الكاميرا أن تصور ما تراه على الخشبة أمامها، من دون أي ألعاب أو خدع فنية... اللهم إلا حين تلتقط الكاميرا، وسط مشهد يقدم كما هو، مشاهد مقربة لوجوه معينة أو لتفاصيل ذات دلالة في خدمة النص المسرحي نفسه. ولقد سمي هذا الأسلوب، تحديداً، (المسرح المؤفلم) وأريد فيه أن تكون الكاميرا مجرد عين المتفرج المسرحي.

ومن المؤكد أن التجربة الأكثر إرضاءً وإقناعاً التي نستطيع أن نحصل عليها مع مسرحية كبيرة، تكون دائماً في المسرح. لكن السينما، مثل التلفزيون، جزء لا يتجزأ من حياتنا، إنما تندمج فيها، وبالإضافة إلى هذا يوجد هنالك جمهور عريض متشوق للدخول في علاقة مع الأعمال الكبيرة وذلك عبر ومن خلال جميع الوسائل والإمكانيات.

ما العمل؟ إن هذا البحث فاتن وساحر بشكل كافٍ. من أجل الإجابة على هذا السؤال يتوجب علينا تحمل الإخفاقات، الأخطاء الداعية للرثاء، ولكن في نفس الوقت نقوم أيضاً باكتشافات. دعوة المتلقي المهتم بمسرحيات "شكسبير" إلى اكتشاف القيمة المواربة في النص المسرحي، واصطياد المعنى المبثوث في ثنايا الصورة السينمائية. والمدهش أن تلك معظم مسرحيات شكسبير الشعرية كتبت وكأنها كانت تنتظر اختراع السينما ليطلقها نحو آفاق أكثر اتساعاً، وربما تكون تلك إحدى علامات عبقرية ويليام شكسبير الذي كان يكتب للمسرح مستخدماً وسيلة لم تظهر إلا بعد وجوده بثلاثة قرون. مشهد ظهور شبح الأب في مسرحية هاملت، أو المعارك الحربية وظهور الساحرات الثلاث للقائد المنتصر "ماكبث"، أو العاصفة التي كادت تفتك بالملك لير، وهو يخرج من قصر ابنته هائماً على وجهه، أو مشاهد المبارزة بين روميو وخصمه ونظرات الحب التي كانت كالسهام التي جرحت قلبي كل من روميو وجولييت أو حتى مشهد الشرفة الشهير كلها مواقف ومشاهد كتبت بتفاصيل سينمائية، ولذلك أصبحت مسرحيات شكسبير من أهم منابع الدراما التي نهلت منها السينما.

كما إنها صياغة أسلوبية حداثوية تلك التي استخدمها الفيلم السينمائي لأجل إظهار مواهبه في ارتياد ما وراء النص، لا عن طريق الالتزام بحرفيته الأدبية أو نبذها، إنما ببحثه الجاد عن البلاغة العميقة في النص الشكسبيري، معتمداً تحليل وتفكيك شبكة معانيه، مهتدياً أكثر بالجمال الكامن فيه... يقول مارسيل بانيول: "إن مجالاً جديداً يفتح أمام المؤلف المسرحي لم يملك لاسوفكليس ولا راسين ولا موليير الوسائل لبلوغه.. الفيلم الناطق هو فن الطباعة وتثبيت نشر المسرح" وهكذا، يوجد شيئاً مؤكداً: إن بفضل المحاولات العديدة لتمثيل شكسبير في السينما، صار تمثيله فوق خشبة المسرح أكثر براعة وأكثر عمقاً ودقة. وأن السينما قد حررت الممثل من فداحة التمثيل الرفيع الذي يتكئ على الصوت الجميل والحركة الأنيقة. إننا لم نعد نستطيع تمثيل شكسبير مثلما لو أن السينما لم تكتشف بعد... إن الذهاب والإياب بين المسرح والسينما يبدو لي اليوم ضروري جداً. ومن المؤكد أن علاقة المسرح والفيلم بشكسبير صعبة جداً، ولكنها تستحق المحاولة في كل مرة. إنه أمر له وَزْن وقيمة. إن هذه المحاولة من الحوارية - بين المسرح والسينما - جديرة بالإنجاز والتحقيق، حتى لو كنا لا نستطيع القول أبداً بأن هذا الفيلم المأخوذ عن مسرحية لشكسبير لا يتفوق نهائياً على إخراجها مسرحياً.

وقد قدم الناقد المصري سمير فريد في كتابه "مسرحيات شكسبير في السينما" فيلموغرافيا بلغ فيها عدد الأفلام الشكسبيرية 209 عن 27 مسرحية منها 99 فيلماً صامتاً. والمسرحية الوحيدة من الـ 27 التي لم تنتج في فيلم ناطق هي "هنري الثامن" رغم وجود فيلم أمريكي عن هذه الشخصية أخرجه واريس هوسين عام 1972 بعنوان "هنري الثامن وزوجاته الست" ولكن لا علاقة له البتة بمسرحية شكسبير.

وحسب هذه الفيلموجرافيا تأتي "هاملت" في المقدمة من حيث عدد الأفلام (31) 14 صامتاً و11 ناطقاً، تليها "روميو وجولييت"(28) 14 صامتاً و14 ناطقاً ثم "ماكبث" (18) 10 صامتة و8 ناطقة، و"عطيل" (18) 9 صامتة و9 ناطقة، و"ترويض النمرة" (16) 6 صامتة و10 ناطقة، و"يوليوس قيصر" (12) 6 صامتة و6 ناطقة، و"حلم منتصف ليلة صيف" (11) 4 صامتة و7 ناطقة.

تأتي بعد ذلك المسرحيات التي منعت منها أقل من عشرة أفلام، وهي "الملك لير" (9) 4 صامتة و5 ناطقة، و"ريتشارد الثالث" (8) 5 صامتة و 3 ناطقة، و"حكاية شتا" (7) 5 صامتة، 2 ناطقين، و"الليلة الثانية عشرة" (7) 1 صامت و 6 ناطقة، و"تاجر البندقية" (7) 6 صامتة و1 ناطق، "زوجات وندسور

المرحات" (5) 3 صامتة و2 ناطقين، ثم تأتي المسرحيات التي صنعت منها أقل من خمسة أفلام، وهي "كما تهواها" (4) 3 صامتة و1 ناطقة و"العاصفة" (4) 2 صامتين و2 ناطقين و"هنري الخامس" كلها ناطقة. وتم إنتاج 3 أفلام عن "ضجة فارغة" و3 أفلام عن "سمبلين" 2 صامتين و1 ناطق وفيلمين ناطقين عن "هنري الرابع"، وكذلك عن "دقة بدقة". أما المسرحيات التي تم إنتاج فيلم واحد عنها فهي "هنري الثامن". و"ريتشارد الثاني" و"سيدان من فيرونا"، و"كوميديا الأخطاء"، و"كوريو لانس"، و"خاب سعر العشاق" وكلها أفلام ناطقة عدا الفيلم الأول الصامت..

أما السينما المصرية فقد قدمت معالجات عصرية متباينة المستوى لتلك المسرحيات أشهرها ممنوع الحب الذي لعب بطولته محمد عبد الوهاب وليلى مراد في الثلاثينيات من القرن العشرين وهو مأخوذ عن روميو وجولييت وآه من حواء الذي قدمته لبنى عبد العزيز ورشدي أباظة عن ترويض النمرة وأسوأ تلك الأفلام المصرية الغيرة القاتلة المأخوذ عن "عطيل" ولعب بطولته نور الشريف ويحيى الفخراني وكان الفيلم الأول للمخرج الراحل عاطف الطيب.

وفيلم "أستاكوزا" المأخوذ عن "ترويض النمرة" الذي أخرجته إيناس الدغيدي وقام ببطولته أحمد زكي ورغدة، و"حبك نار" الذي أخرجه إيهاب راضي عن روميو وجولييت وقام ببطولته مصطفى قمر ونيللي كريم...

سيسأل أحدهم ماذا تبقى لنا من "شكسبير"؟.

قد نختلف في وجهة السؤال، لكننا نجيب متسائلين: ما جدوى أن تقدم السينما "شكسبير" محاطاً بذات الهالة التي عرفناها نحن قراؤه؟

بالتأكيد إن للفيلم حرية كبيرة في اختيار ذاك الواقع واستخدامه حياً أو مكتوباً، وجعله مقلداً أو مبتكراً حينما تقاد حركته الدراماتيكية إلى حيز الشخصيات الضاجة والدراما المحبوكة، وهي تنسج على الشاشة نظاماً محكماً من العلامات، يبرز بشكل أكثر خصوصية ارتباطنا العميق بالصورة السينمائية..

❑❑

واحـــة الشــعر

مَرِيضُ الأَمَل

مصطفى خضر

رأيتُ، وفيما يرى نائمٌ،
عِتْرتي، أَهْلَ بيتي.. أصحّاءَ.. مرضى...
يُبَاعون، أو يعملونَ كمثلِ العبيدْ،
ويحَيَوْنَ منقسمينَ ومجتمعينَ ومختلفينْ،
وفي لحظة ما، تفاجِئُهمْ، يُدْفَنونْ...
ولكنَّنا نتقبَّلُ.. نَقْبلُ.. نرضى...
ويُهْزَمُ حاضرُنَا،والحياةُ تُؤَجَّل!
وفيما يرى نائمٌ لا أرى غيرَ أضرحةٍ ومدافنَ..
غيرَ مدائن يدخلُها الجنْدُ بعد حصارْ
وبعد السّقوطِ سوادٌ يجلِلُهَا، والبياضُ يكلّلُها،
والعبادُ من الإنْس والجنّ،
والنّحْلُ والنَّمْلُ والطَّيرُ والحيوانْ...
كمثلِ قبائلَ منسيّةٍ صعدتْ من دمٍ ودخانْ
ولم يبقَ منها سوى غبْرةٍ ونِثَارْ
تقيمُ احتفالاً بمذبحةٍ سلفَتْ،
والطبيعةُ فوضى
تودِّعُ فيها الحياة رموزَ مكانْ
تهاوى.. تكسَّرَ.. يُذْبَحُ أبناؤُهُ.. ويجمَّلْ!
ولكنّهُ يستعدُّ ـ كما قِيلَ دوماً ـ لِخَلْقٍ جديدْ...
ولستُ المريضَ الوحيدَ الذي يتفاءلُ فيهِ،
ولم يكتشفْ ما جَرَى بَعْدُ.. لم يتأمَّلْ!
وقبلَ ظلامِ الليالي العجيباتِ كانَ نهارْ!

* * *

رأيتُ، وفي حلمٍ غامضٍ، شبكاتٍ تفيضُ سيولهْ
تجَرُّ فيها الأنوثةُ.. تُقْبَرُ فيها طفولةْ...
رأيتُ حريقاً يهدِّدُ بالنَّار إرْثَ فحولةْ!
رأيتُ المنايا تصيبُ الجميعْ!
فهل كلُّ هذا الشّقاء على الأرضِ لي ولكم؟
وهل كل هذا الشّقاء حلمْ؟
وبي أم بكمْ سيؤرِّخُ أسفارَهُ أو فصولَهْ؟
وهل سيرى ما أرى آخرونْ؟

*

لمنْ كلُّ هذا الشّقاءِ؟
وماذا يقدّمُ من صورٍ أو عِبَرْ؟
لمنّ كلّ هذا الشّقاءِ الذي يستمرُّ،
فيُثْلنُ روحاً وجسْماً...
لطفلٍ رضيع يشبُّ، ويكبرُ، ثمّ يُسلَّع رَقْماً..
ومن يشتري روحَهُ، أو يبيعْ....
ومن أجل وجهِ ربيعْ
تبلّلهُ طفلةٌ بندى وحكايهْ

بصحبة حَمْلٍ وديعْ...
ومن أجلِ عذراءَ أقصوصةٍ أو روايةْ
يؤرّقُها عرسُها المُنْتَظَرْ
وفي لغةٍ دُنِّستْ سَكَنَتْ، كي تضيعْ!
ومن أجل شيخٍ عجوزٍ
يجاورُ أشياءَهُ وسريرَهُ
وينتظرُ الشّمسَ حتى يذوبَ صقيعْ!
ومن أجل حِزنٍ مقيم تنادمُه والدهْ
ووجهُ الشَّهيدِ، ابنها، تتقمّصهُ شاهدهْ!
ويقرأ آياتِه آيةً تلو آيهْ!
ومن أجلِ أن تكبرَ المائدةْ...
ومن أجل أغنيّةٍ العاشقينَ التي تُبْتَكَرْ...
ومن أجلِ أن تَلِدَ الكَلِمَةْ!

* * *

لمن كلّ هذا الشقاءِ، إذاً، يُدَّخَرْ
وروحُ الترابِ تنوءُ بهِ
فتنوءُ جموعٌ غفيرةْ...
وتغفو، وتصحو، على الشّعْرِ والنَّثْرِ في ملحمةْ
شخوصُ رواياتِها من جليدْ
نهاياتُها تَستعيدُ بدايةْ!
وهذا نهارٌ بسيطٌ وسيعٌ لطيفٌ سعيدْ
تكاثرُ أنوارهُ أفقاً ونوافذَ؛
تغزلُ أشرعةً، وتفضِّضُ أجنحةً،
وتعطّرُ بالطّيبِ كفّينِ أو قدمِينِ قليلاً..
ويهفو إليها الأَحبّةْ
لعلّ شعاعاتِها تبرئُ المقعدينْ
وتشفي جروحَ أيامي، وتحنو على ضائعينَ يتامى...
وتخضّر خطواتُهُمْ، وتلينْ...
وتضحكُ أرغفةٌ في وجوهٍ ينوّرُهَا الشَّوْقُ والتَّوْقُ،
والرُّوحُ تعلنُ سِرَّ مواجدِها، وتبوحْ!

*

لمن كلّ هذا الشّقاء على الأرضِ؟
والأرضُ . رَحْبَهْ!
ولم تطلعِ الشَّمسُ بَعْدُ على أَحَدٍ،
والطريقُ إلى الغَدِ مازالَ صعباً،
وما زال أيضاً طويلاً...
فأيّةَ رؤيا أحاولُ؟
أيّة إشراقةٍ سأُلَبّي؟
ومن كلِّ رؤيا، ومن كلِّ إشراقةٍ، طرقٌ وفتوحْ...
ولم أنتظر هجرةً أو رحيلا!

* * *

رأيتُ، وفيما يرى نائمٌ، كلَّ ما لا يُرى...
هل أرى ممكناً، فأرى مستحيلاً؟
وهذا الشَّقاءُ على الأرضِ كيف تعالجُهُ
حكمةٌ أو بطولهْ؟
ولستُ الحكيمَ، ولستُ البطلْ!

*

سأنتظرُ الآنَ في بَرْزَخٍ ما...
سأنتظرُ الآنَ في موقفٍ تِلو موقفْ...
سأنتظرُ الآنَ في الهاويهْ....
سأنتظرُ الكشفَ من داخلٍ،
وأدَرِّبُ عاصفةً ناميهْ...
وأنتظرُ العصف من داخلٍ؛
غَيْرَ أنِّي مريضٌ، ولا أتوقَّعُ معجزةً،
وأنا ما أزالُ الرّوايةَ والرّاويةْ!

سأنتظرُ العالمَ المختلفْ
وأسكنُ في لغةِ الحلمِ دَوْمَا....
لمن كلُّ تلكَ الهَزِيمهْ؟
لمن كلُّ هذا الفَشَلْ؟
لمن تنتجُ الأرضُ ميراثَها،
وتحرِّرُ أيضاً بنيها؟
وهل كنتُ من وارثيها؟
ومازلتُ مضطهداً، واضحاً، جارحاً، فاضحاً...
والشقاءُ يطولُ.. فهل يستمرُّ؟
وإن يتّحدْ ضدَّهُ عَالمٌ يتوالَدْ!
وهل تستمرُّ طقوسُ جريمهْ
وإن كابَدَ العاملونَ الذي لا يُكَابَدْ!
*
أقولُ، وأنْتمْ شهودي، ولستمْ شهودي:
تعالوْا إليَّ، اسندوني، اهتدوا بالوجودِ، وجودي...
هل يهتدي أحدٌ بمريضِ الأمَلْ؟
*
تعالَوا إليَّ إذاً، يا أشقّاءَ روحي!
لأخبرَكُمْ بجموحِ مخيّلةٍ، بخيالٍ جموحٍ...
فإنّي رأيتُ، وفيما يرى حالمٌ بين نومٍ ويقظهْ
قوى تتدرّبُ، كي تتعافى، على رؤيةٍ عادلهْ
تعيدُ بناءَ مدينتِهَا الفاضلهْ!
رأيتكمُ منذ لحظهْ
رأيتكمُ فرحينَ بأزمنةٍ لم تجئْ كلُّها بَعْدُ،
لكنّها ستجيءُ
ولا مستحيلَ تواجههُ الكائناتُ التي خُلِقَتْ لِلْعَملْ!
وكانتْ قرى ومدائنُ يُعْرِسُ أبناؤُهَا في الحياةِ،
ملائكُ تنشدُ في كلِّ بيتٍ، وفي الطرقاتِ
ولا ظلمَ، لا فقرَ، لا موتَ...
والشّعْرُ يكتبهُ كلُّ حيٍّ بِحْبِرِ الهَوَاءْ!
* * *
تعالَوْا إليَّ إذاً، يا أشقَّاءَ عُمْرٍ رَحَلْ...
تعالوا إليَّ، فروحي التي هي من روحكمْ،
سوف تهزمُ أيَّ شقاءْ!

❑❑

مروان

المتوكل طه

إلى الصّديق مروان البرغوتي في حريّته

عَلى زَهْرَةٍ في الصّخورِ
تَرى شَفقاً من فَراشِ الحقول!
وثوبُ الحليبِ يجفّفُ صيفَ الشبابيكِ..
لكنّ بَرْدَ القرى قد يطول!
فجاءت بخيطٍ طويلٍ،
لكي تُطعم الطَّيرَ والضَّرعَ والضَّيفَ،
حتى تظلّ المواقدُ
في أمسياتِ العشاء،
ويبرقُ ليلُ العيونِ على فرسٍ للرسول.
صلّوا عليه!
وجاء الصغيرُ ليخبرَهُم
أنّ ثوبَ الحليب أتى بالجَنينِ،
فهاجتْ تباريكُ أحوالِه،
ثم راحت تُغنّي النساءُ،
فردّت عليهن قُبّرةٌ في السهول.
أُسميّه مروان!

إنّي أحبُ مناداةَ هذا الغزالَ،
بإيقاعِ هذي الحروفِ،
لها وزن: إنسانُ/ رُمّان/ عنوان/
ديوان/ ميدان/ عينان..
ثمّ توقّف!
قالوا له أكمل الوزنَ
قال: قضبان/ جدران/ سجّان
.. ثم توقّف!
قالوا اذكرُ اللهَ،
وابعِدْ عن القلبِ شيطَانَه يا حسيبُ!
فأردف: فرسان/ فرسان/ فرسان..
حتى تصادى صهيلُ الخيول.
وكانت غيومُ البيوتِ تُسابق أضواءَها،
ثم خَرَّت صواعِقُنا في البلادِ،
وقامت عصافيرُ أبراجنا في السماءِ،
ومارت عواصفُنا في الأغاني،

وقاربَ ميناؤنا بالوصول.
وابتدأ الاحتمالُ،
توالد وامتدّ حتى استطالَ

فسدّوا على الوردِ حُمْرتَه بالذبول.
لقد سقوا في مهبّ المقاصلِ،
باسم الضّرورةِ، أو عانقَ الثائرون مشانقَهم،
فَارْتَكَسْنا على شَوْكِ منْ سقطوا
في الوحول.
وقد هجسِ الجمرُ، ثانيةً، في الجناحين،
كانت منارةُ فينيقَ تُومض،
في عَتْمةِ الميّتين،
وكانت قناديلُه كالصقور،
إذا جنَّحَت لا ترى غيرَ شُعْلَتها..
في الطّلول.
هنا ابتدأ النصرُ ثانيةً،
المراقصُ نامت على ذُلّها،
غيرَ أنّ المحافلَ عادت،
وصبّت على كُحْلِ مَنْ قيّدوهُ الكُحول.
هناك، على عَقْرب الرّملِ،
لم يصلبوا الروحَ،
لم يصلوا للجِنانِ،
ولم يخنقوا اللَّحنَ!
كُنتَ مع الأخوة الصامدينَ تراها "فلسطين"
حريةً للنشّيد، إذا كان، كُنّا،
وإنْ غاب، عُدْنا،
لنرفَعه فوق بحرٍ ونهر،
فأرضُ فلسطينَ مملكةٌ للضميرِ وللماءِ،
لابن الإلهِ الذي لا ينام على الذُّلّ والبُعْدِ،
بل يعتلي سَرْجَهُ فوق برقِ الوعول.
وما كذّبوكَ!
رأوكَ على صِلَةٍ بالبراكينِ،
فاندفعوا نحو بوصلةِ النارِ..
أنتَ الذي إنْ أَشَارَ
يكون السحَّابُ وزَخُّ الهطول.
وأنتَ، إذا كنتَ في القيد والعَزْلِ،
كنْتَ، إذاً، في تَمام الرّؤى،
حُلماً، للخيام، التي حَمَلَتْ عِطْرَها للدّخول.
وما خانك القومُ!
هل زَبَدُ الانكسار
يحدُ الرياحَ ورَعْدُ السيول؟
إذاً، سوف يهدمُ طوفانُ شعبكَ
سجنَ العبيد وَقَبْوَ الجَهول.
ويبدأ فجركَ، بعد قليلٍ،
وتبقى المناراتُ
تبقى المناراتُ،
ساحاتُ كنعان،
أرضُ الأيائِلِ،
أُمَّ العماليق،
أحزمةُ النجم

دربُ المكحّل إلى أن يعودَ، هنا، الأرجوانُ،
سرّ الذهول.. وشمسُ المدينة في أوجها للفصول.

❑❑

تأخر قليلاً

إلى عصام خليل والسلام على الشعر

رضا رجب

أدمعةُ عينيكَ أم كوكبُ تشظّى فهذا المدى أرحبُ؟
يمرُّ على دمنا العابرونَ كأنَّ القصيدةَ لا تتعبُ
وحيناً نحاولُ أن نستريحَ فيبعدُ عنا الذي يقربُ
أهذي مغامرةٌ في الكلامِ بنا حيث لا نشتهي تذهبُ
على قبرنا الشعر ياقوتةٌ ومن موتِنا موتُها ينهبُ
وكرْمٌ عصرْنا عناقيدَهُ فلم يبقَ في الحانِ من يشربُ
فهل كان هذا العذابُ الجميلُ خلاصاً.. وهل غيرَهُ تطلبُ؟
نريدُ من الشعر ما لا نريدُ ونكذبُ لحظةَ لا نكذبُ
فيا شاعراً تستريحُ السماءُ على كفِّهِ كلّما يكتبُ
أبِكْراً تريدُ اكتشافَ الحروفِ وسيِّدُها زمنٌ ثيِّب؟
تأخَّرْ قليلاً فإنَّ الوصولَ إلى الشطِّ صعبٌ... وقلْ: أصعبُ
تعبنا.. تعبنا من الانشطارِ فلم يبقَ في الرُّوحِ ما يُصلبُ
أنبقى نخادعُ أحلامَنا بأنَّا نعمِّرُ ما يخربُ؟
ونشتمُ دهراً بنا قد هوى ونحنُ به النَّابُ والمخلبُ

❑❑

قد يرجع الشعراء إن رحلوا
إلى محمد الماغوط

عبد النبي التلاوي

عكازه قلم...
ويركض في البراري كالغزال
يكاد يومض كالبريق
ويريد أن يمضي إلي أطراف هذا الكون
يطويه كما يطوي البساط
ويدحرج الأرض التي ناءت
بحمل الظالمين وحمل تجار الحروب
وحمل حكام طغاة
ويكاد يرميها إلى واد سحيق
أحلامه تعبت ولم...
لم يبق في فنجان قهوته
سواد يشتهيه
لم يبق في صحن السجائر
غير ما تبقيه نيران إذا خمد الحريق
سينام كي يمضي
إلى ما كان عاشر من نساء
وهو يجلس ساهما في آخر المقهى
وكأس الشاي بارد
سينام كي يمضي إلى وطن
تشظى بضع أوطان وبضع عواصم
ليراه واحد
سينام... هل سينام...؟
يتركنا نياماً ثم يمضي مثل لص
نحو نافذة ليرحل خلسة ويعود...
لا ليظل فينا
بل يدثرنا ويرحل
إن هذا الليل بارد
سيرى /سنية(1)/ أو /نزار(2)/
ولربما سيعانق /السياب(3)/ منتحبا
ويخفي عنه أهوال العراق
وهو الذي ما اعتاد أن يخفي دموع البائسين
ولا جراحات البلاد
ما اعتاد مدح الأولياء
الجالسين على صدور شعوبهم
ودخول أروقة النفاق
لكنه سيعانق السياب
يخفي عنه رائحة احتراقات النخيل
ولسوف يحبس دمعة أو يبتسم
ويقول أهلا يابن /جيكور(4)/ الكبير
ويابن بغداد الكبيرة

بغداد كانت درة الدنيا
وما زالت...
وبغداد الأمان...
تمشي بها امرأة عليها ما تشاء
من الجواهر والحلي
وليس تخشى أن تعذب أو تكهرب
أو تهان
سيكون مضطراً
ليكذب مرة أخرى
ويمسح دمعة
أو يبتسم
ولنعذر الماغوط إن أضحى سعيدا
أو ضحوكا
/ما تخرفن/ أو هرم
سيرى صلاح الدين
يجلس فوق إيوان
فيكذب مرة أخرى
ويخبره بأن العرب عادوا سادة الدنيا
كما كانوا...
وأن القدس عاصمة العرب
وبأن أطفال الخليل
وأن أطفال الجليل
وأهل غزة كلهم
لم يعرفوا بؤساً ولم يتشردوا
لم يشعروا يوماً بذل أو برعب أو سغب
وبأن أوربا لنا دانت
وأمريكا على مرمى السهام
وبأننا لما دخلناها
خرجنا بالغنائم والحرائر والذهب

أيكون مضطراً ليكذب مرة أخرى
ويمسح غيمة كادت تبلل وجنتيه
أيبتسم...
يستخرج الماغوط /بطحته(5)/
ويعب ما فيها على الماشي
ويصيح فينا بعد سكرته:
(لم أخبر الموتى فما أنا واشي
بعد الرحيل وقد تركت فراشي
أخبرتهم كذباً بأنا في الوغى
سدنا على الإفرنج والأوباش
حتى وإن كنا كما زعم العدا
نحتاج بعض الصحو للإنعاش
وبأننا في البرد لا نقوى على
حرب ولا حتى على الأحباش
لكننا في الصيف ندعو ربنا
يا رب عين الشمس ما تحماش)

أيكون مضطراً ليكذب مرة أخرى
ويمسح دمعتين بكمه
هل يبتسم...
كم سوف يكذب كلما ذكر العرب
والموت فخ...
لم يكن يدري بأن الموت فخ
كم كان يحسد من يموت من الصحاب
لأنه سيكون مرتاحاً من الأعراب

لا صحف وأخبار مؤجلة وعاجلة
ولا قمم لهاوية سيعقدها العرب
لتكون نبراس التصدي
بالمزيد من التشرذم والبلاغة
والخطب
هل سوف يكذب كلما ذكر العرب
...لكنه يمضي إلى أسوار عالمه
ويركض حوله
عكازه تبغ...
ويجلس حين يتعب
كي يلف سيجارة
وبلهفة المسجون إذ يتذكر الأحياء
يسعى للهرب

* * *

الهوامش:

1 ـ سنية: زوجة الشاعر
2 ـ الشاعر: نزار قباني
3 ـ الشاعر: العراقي بدر شاكر السياب
4 ـ جيكور: المدينة التي ولد فيها السياب
5 ـ البطحة: كلمة عامية سورية تطلق على زجاجة الخمر الصغيرة

❑❑

من سلاف التجلي

فايد إبراهيم

"إلى حلب الشهباء بمناسبة تتويجها عاصمة للثقافة الإسلامية"

نمْ بقلبي. فداكَ قلبي النحيلُ أيها الخائف الغريب الملولُ
أنتِ مثلي مدجَّجٌ بالمعاصي وكلانا بحبِّه قابيلُ
وكلانا على الدماء نصلِّي ونصلَّي، ولا يقوم القتيلُ
عتَّمت وجهكَ الذنوبُ ووجهي في المآسي مدامع وطلولُ
غاية الغيب أن أراك رسولاً لحدادي، وأن يسود العويلُ
وأنا أحمل الكلامَ نعوشاً للمعاني، وفي دمائي أفولُ
وفراغ الحياة يجلد نفسي بسؤالٍ، جوابه تضليلُ
وكأنَّ الجراد يأكل روحي وجروحي يموت فيها الهديلُ
قدَّم الليل نذره، فرماني بسلاحي، وشيَّعتني الطبولُ
واحتْوتكَ الرياح صاحب مُلْكٍ بين برديه شاعرٌ ضلِّيلُ
يشتكي الدرب والصحاب ويعلو ثمَّ يعلو وقد سباه النزولُ
فتلهَّى بخمرهِ. أيُّ عارٍ يتعرَّى؟! وأيُّ ليلٍ يطولُ؟!

* * *

يا أخا النزف، خفِّفِ الليل عنِّي إنَّني مُتْخَمٌ، وعزمي نحيلُ
متخمٌ بالخواء أبذر قمحاً فإذا الشوك في كياني حقولُ
متخمٌ بالبكاء. أعقد عرساً للأماني فيعتريها الذبولُ

متخمٌ بالظنون. أحمل شمسي بيميني، فيطبق المجهولُ
أظلم الذئب مرّتين لأحظى بقميصٍ، وللعماء حلولُ
ولقلبي كما لقلبك حُلْمٌ يتلاشى، وخيبة تستطيلُ

***

بعتُ في القدس إخوتي بثيابٍ قانياتٍ فمرّغتها الوحولُ
وتخلّيتُ عن حبيبي بحيفا يا لحيفٍ تجرَّعتْه الجليلُ!
ثمَّ أدبرْتُ عن ملاحم أرزي يوم زاغتْ مذاهبي والقبيلُ
وعلى ماء دجلةٍ عامَ رأسي وطواني التهويلُ والتدجيلُ
فتماديتُ في النعيب فهبَّتْ غابة الحقد والمغولُ مغولُ
وأنا عورة الزمان. مدامي دمع أهلي، وعزوتي التدويلُ
قاحلاً قاحلاً أطأطئ رأسي وعيوني إلى السراب تميل
والخفاء الرهيب يرفع عرشي فوق نعشي، ويبدأ التمثيلُ

***

يا جراحي. وما أظنُّ جراحي تسمع الصوت حين يدنو الرحيلُ
يا سلاحي. وهل يطيق سلاحي أن يراني وساعدي مشلولُ؟!

***

"ليس إلاّكَ يا عليُّ همامٌ سيفه دون عِرضِه مسلولُ"
ليس إلاّكَ يا دمشق حسامٌ "حلب قصْدُنا وأنتِ السبيلُ"
حلبٌ جنَّتي، ومربط خيلي وكلامي المعتَّق المعسولُ

قد قرأتُ التاريخ في مقلتيها ودعاني لحبِّها التنزيلُ
واشتهى الدهر أن يطالع شعراً فأتاها وقلبُه متبولُ
فرآها على حصان مناها تعبر الليل والسنا إكليلُ
تتخطَّى جوامح الريح. تعلو ناظريها بداهة لا تزولُ
وابن حمدانَ في مهبِّ الليالي يلجم الموت ضاحكاً، ويصولُ
بين نارين يزرع الأفقَ نخلاً ومع النخل تستريح البتولُ
والقوافي تقول للمتنبي: وسِّعِ الكونَ، فالفضاء ضئيلُ
وأبو ريشةٍ نجيُّكَ آتٍ والقوافي في ظلِّه سلسبيلُ
أترعَ الكأس من سلاف التجلِّي فارتقى الوقت واستفاق الذهولُ

***

يا بنة المجد، عانقيني؛ فإنِّي سيِّد الحزن، والعزيز الذليلُ
ضاع وجهي على خرائط موتي "فالفراتان أدمعي والنيلُ"
بين عينيكِ أقرأ الليل صبحاً وإلى مربضيكِ قلبي يميلُ
حلبٌ أنتِ بل حليب صفاءٍ وسراج يشعُّ منه الفتيلُ
ولهذا أتاكِ كلُّ خيال بجلالٍ وتوَّجتْكِ العقولُ
فاهنئي وردةً. سأقلع شوكي من كياني، فأنتِ عنه البديلُ

❑❑

وِشَاحُ المَجْدْ

محمد طارق الخضراء

ضَمِّدْ جِراحَكَ يا أخي بِوِشَاحِ   واصْبِرْ على غَدْرٍ بنا نَضَّاحِ
فالظُّلْمُ والعُدْوانُ نَهْجُ تآمُرٍ   لِيُجزِّئَ الأوْطانَ بَعْدَ مَطاحِ (1)
مِنْ حينِ هُجِّرْنا بِقَهْرِ مجازرٍ   صَارَ الشَّهيدُ بِقِمَّةِ الأفْراحِ
فَتَسابَقَ الفُرْسَانُ نَحْوْ شَهادَةٍ   بِدَلالَةِ اليَرْموكِ والدَّحْداحِ (2)
يا أُمَّةً ظَعَنَتْ وصَارَتْ ماضِياً   والقادِمُ المجْهولُ ذرْوُ رِياحِ
هَيَّا نُقاوِمُ حَشْدَهُمْ وَغُزاتُهُمْ   لَنْ يُهْزَمَ الأحْرارُ بَعْدَ نِفاحِ (3)
وَنُقَدِّمُ الأرْواحَ طَوْعاً للفِدى   فالْحَقُّ غالٍ والخَلاصُ أضَاحي
واللَّيْلُ مَهْما طَالَ أوْ حَلُكَ الدُّجى   لابُدَّ آتٍ عَزْمُنا بَصَباحِ
وَتَشِعُّ بالأَنْوارِ قُدْسٌ تَكْتَوي   بِخَرابِ أنْفاقٍ وَنَزْفِ جِراح
وَنُطَهِّرُ الأقْصى مِنَ الدِّنَسِ الذّي   حَاقَ المسَاجِدَ بِالأذى المِفْداحِ
وَنَعودُ للدَّارِ التّي عِشْنا بِها   هِيَ في الفُؤادِ بِقِصَّةِ المِفْتاحِ
يا قُدْسُ إنَّا للفِداءِ حَياتُنا   حَتَّى نُحَرِّرَ رَمْزَنا بكفاحِ
زَرَعُوا بُيوتاً حَوْلها فَتَقَطَّعَتْ   أوْصالُها.. بِجِبالِها وَبِطاحِ

وَتَوَزَّعُوا في الضِّفَّةِ الثَّكلَى التّي ... تَشْكُو أنِينَ القَهْرِ مِنْ أشْباحِ
وَتَمَزَّقَتْ فيها قُرانا والرُّبا ... بِحَواجِزَ التَّفْتيشِ والإرزاحِ (4)
ومَزَارِعُ اللَّيْمونِ صَارَتْ رِمَّةً ... جَرَفُوا الحُقولَ وأَقْدَمَ الأدْوَاحِ
وَبِغَزَّةَ الأمْجادِ بَعْدَ هَزيمَةٍ ... فَرَضُوا حَصَارَ الغَدْرِ دونَ كِبَاحِ
وَتَعاوَنَ العُمَلاءُ فيهِ وَسَاعَدوا ... في خِطَّةِ الإحْكامِ والإشْحاحِ
لِيُجَوِّعُوا شَعْبَ الصُّمودِ وَينْتَهي ... أَهْلُ الكَرامَةِ والفِدى بِنُواحِ
لكِنَّ أبْطالَ الشَّهامَةِ حَشَّدوا ... الآلافَ من شُبَّانِهِمْ في السَّاحِ
وَتَدفَّقوا نَحْوَ الجِدار وَهَدَّموا ... سُورَ الحِصَارِ وَمَبْعَثَ الأتْراحِ
وَتَسابَقَ الأهْلُ الجِياعُ لِمَعْبَرٍ ... زادَ النَّزيفَ بِقَفْلِهِ لجِرَاحِ
وَتَدافَعُوا عَبْرَ الحُطامِ لنَجْدَةٍ ... عِنْدَ العَريشِ وَحَوْلَها بِنَجاحِ
يتسَوَّقونَ الزَّادَ مِنْ إخْوانِهِمْ ... أَهْلِ المروءَةِ والندى المِسْماحِ
وَيُحَمِّلُونَ مَحامِلاً مِنْ قُوتِهِمْ ... وشَرَابَ ماءٍ فَرْحَةَ الْمُلتاحِ (5)
يا غَزَّةَ الأحْرارِ أنْتِ أبِيَّةٌ ... بِصُمودِ أبْطالِ العَرينِ فَلاحِي
فَتَوَحَّدوا في مِحْنَةٍ رُسِمَتْ لكُمْ ... فَصُمودُكُمْ.. رَهْنٌ مَعَ الإصْلاحِ
وَتَصالَحُوا كَيْ تَدْحَروا زَحْفَ العِدا ... وَتُحَرِّرُوا الأوْطانَ مِنْ مُجْتاحِ
فَدِماؤُكُمْ طُهْرٌ تروّي أرْضَنا ... فَيُزَهِّرُ الفُرسانُ نَفْحَ أقَاحِي
وَتَعِمُّ فيها بالسَّنابِلِ عِزَّةٌ ... والمجدُ في وِدْيانِها وَصِفَاحِ (6)
يا أُمَّةَ الإسْلامِ هُبِّي وانْهَضِي ... قَبْلَ الفناءِ بِجَدْولٍ طَحْطاحِ (7)
البَعْضُ حَرَّضَ للدَّمارِ عَدُّونا ... لبنانُ يُشْهِدُ لجْنَةَ الإفْصاحِ

خابَ العَميلُ وخابَ مَنْ دَعَمَ العِدا فاللهُ يَنْصُرُ صَابِراً في السَّاحِ
حُيِّيتَ نَصْرَ اللهِ وَقْفَةَ عِزَّةٍ مَعَكَ الشَّآمُ بِمَجْدِها وَسِلاحِ
يا لَجْنَةَ الأعْداءِ زيدي وانْشُرِي كُلَّ المخازي كَيْ تَهُبَّ رِياحي
لا تجْعلي العُملاءَ غَدْراً في الخَفَا فَصِرَاعُنا عَلَنٌ بِكُلِّ مُباحِ
هُمْ قِلَّةٌ وَسَيُهْزَمونَ مَعَ العِدا يَوْمَ النَّزالِ بِنَصْرِنا الصَّدّاحِ
مادامَ في أرْضِ الشَّآمِ حُماتُها أسَدٌ هَصورٌ في الوغى بِرِماحِ
والصَّامِدُونَ وَراءَهُ بَعَزيمَةٍ يَفْدونَ تُرْبَ الأرْضِ بالأرْواحِ
مُتَمَسِّكون بِكُلِّ شِبْرٍ في الثَّرى تَصْمِيمُ فارِسِ عِزَّةٍ مِلْحَاحِ
مِنْ قاسيونَ يُطِلُّ نَسْراَ شامِخاً بِإِباءِ شَامٍ زُيِّنَتْ بِوِشَاحِ

الهوامش

1 . الْمَطاحْ: الهلاك.
2 . الدحداح: مقبرة شهداء في دمشق.
3 . النِّفاح: الدّفاع.
4 . إرْزاح: إتْعاب وإضْعاف، قهر.
5 . الملتاح: محروم، عَطِش.
6 . الصِّفاح: أسفل الجبل، السّفح.
7 . الطَّحْطاح: الضَّحل قليل الماء.

❑❑

على مشارف الكعبة

حسن جعفر نور الدين . لبنان

من بعد أمتارٍ وأحضُنها وتحضنني
أنامُ ولا تنامُ جوارحي.. في بابها أجني رحيقَ الأتقياءْ
من تحتِ أرجلها يفيضُ الكبرياءْ..
وتلوحُ لي كفا رسول اللهِ
وهي تحطمُ الأصنامَ في يومِ الفداءْ
فتسَرُّ كعبتنا بآياتِ السماءْ
أما أنا.. فأخذتُ أصرخُ تحت مزرابِ الهدى
قمْ يا بلالْ.. ثم أذِّن الآنَ استحقَّ بشرقنا
هذا النداءْ..
ويبينُ لي من بُعد أمتارٍ.
ملاكٌ من عُرَى السمواتِ يهبطُ فوق غارِ حِراءْ
فوجدتُ أحمدَ جالساً متعبداً
يتقبل الذكر الحكيم وليس من أحدٍ
سوى وجه العراءْ.
لله درك كيف كنت تفرُ من حَرِّ الرمالِ إليهِ
وهو كنقطةٍ وسطَ السماءْ
أرنو إليهِ وأمعنُ النظراتِ في كهفٍ
توسَّط قمةَ الجبلِ المضاءْ
من هاهنا.. قدماك كم قد سارتا
نحو الأعالي وابتدا ذاك النداءْ
"اقرأْ وربُّكَ قد خلقْ
خلقَ الخليقةَ من علقْ
يتأملُ الأبديةَ الخضراءَ
ثم يُسِرُّ جبرائيلُ عن ربِ السماءْ
أنْ هذهِ هي أمةٌ غرّاءُ واحدةٌ
وهذا ربكمْ ربٌ إلهٌ واحدٌ فلتعبدوهْ

من بعدِ أمتارٍ ونحضنها وتحضننا

لا شُغلَ.. إلا أن نرتِّبَ وقتنا

ونسيرَ في جهةِ الجمالِ

ونكتبَ التاريخَ من وجهِ السما

حتى تظلَ لنا ولادتنا الجديدةِ

بين أحضانِ القداسة والبهاءْ

إنسَ الذي جاوزت من أوحال عمركَ.

ثمّ عشقِكَ للجحيم وأهلهِ

واكتبْ على ورقِ الحقيقةِ سفركَ الآخرْ

الآنَ يبتدئ الحسابُ وتشرقُ الأبعادْ

الآنَ أنتَ هنا على مرمى من الفردوسِ

لا أعلى من الهجرانِ نحو القبلةِ السمحاءِ

نحو مساقطِ النُّعْمَى

أناسٌ يحملون الله بين شفاههمْ وقلوبهم

ويطرزونَ ثيابَ مغفرةٍ لهمْ

ويهلّلونَ، ويرفلون كما الحمائم بالبياضْ.

فكأنهمْ خُلِقوا لساعتهمْ

لا تفسدوا هذا البهاءَ الأبيضَ العالي

بآنيةِ المساءْ

لا تُفسدوا زمناً يُهرِّبُ في عباءتهِ

إلى الليل الضياءْ

❑❑

قطار..

ناصر زين الدين

القطارُ المخاتلُ،
غادرني ساحراً
غير مكترثٍ لدموعي،
لمتاعٍ عتيقٍ على دربه،
وأيادٍ تطوِّح أزهارها
فوق ركنٍ حطيمٍ،
فتُسلمُ للريح نذرَ شموعي.
القطارُ المخاتلُ.
سارَ بكلِ الأحبةِ مستعجلاً
ناشراً ريحهمْ، ومناديلَ وحشتهمْ
لتمزقَ ضوءَ النهارِ، على سلَّم البيتِ،
تحجب شرفته، فتهدَّ قلوعي
القطارُ اللّعينُ،
أَبَى أن يهادنني مرَّةً،
لأُشيِّد ما قد تهدمَ
في الروحِ من فقدهم،
وأرمِّمَ مسكن أنسٍ،
تقوَّضَ من بعدهم في ضلوعي.
لهم أن يغيبوا
وأن يسفحوا العمرَ فوقَ موائدهم خمرةً
دونَ عيني،
وللقلب أن يتراقصَ من وجدهِ،
حينَ يصغي إلى حافلاتٍ
مع الليلِ تدنيهم،
يا لأصواتهمْ والضياءُ!
فمن خطوهمْ في أزقةِ حارتنا،
يُستمدُّ العزاءُ،
ومن وشوشاتٍ لهمْ كالفراشاتِ،
يرسمها الثغر، يندى الهناءُ،
لهم أن يغيبوا،
ولكن أريدُ وصالاً قصيراً،
لقلبٍ يبادهُهُ اليتمُ،
حين يحلُّ عليه الشتاءُ.
لهم في اللقاءِ
أريجُ القرنفلِ والياسمينِ،
وإن همسوا بالسلامِ اشتهاءَ.
وأذكرهم فالتذكر لمسٌ شجيٌّ،
وأسمعُ أصواتهم،
وحنيني نداءُ.
تعبتُ أهلّوسُ في الليلِ،
تسعفني صورةٌ لحبيبٍ قصيٍ،
رسائلُ شوقٍ تقادمَ موعدها،

وزجاجةُ عطرٍ أبت أن تفارقني،
منذُ عشرين عاماً
تتوق إلى موضعٍ متخمٍ بالحنينِ.
تعبتُ أرتِّبُ ما قد تركتم
قصاصاتِ أوراقكم والجرائد،
أقلامكم ومناديلَ أحزانكم،
فارهاتٍ من الخمرِ
ترقدُ شاحبةً،
قد كتبتُ على كل واحدةٍ
اسم شَاربها،
القطارُ الرجيمُ
أبى أن يهادنني
علني أحزمِ العمر مستعجلاً
ثمَ أرميهِ في مقعدٍ فارغٍ،
كي أعانقَ شوقَ المحطّاتِ
والردهاتِ إلى الضوءِ والريحِ،
إنَّ فؤاديَ في غايةِ الاعتلال.
وداعاً لظلٍ تسمَّرَ عند السياجِ،
يراقبُ دربي،
لكلِ الأماني المخيفةِ
للعابثاتِ بقلبي،
لحقلٍ تعثَّرتُ فوقَ حجارتهِ
راكضاً خلفَ صحبيْ.
وداعاً لبيتٍ حوانا صغاراً،
لحورٍ يراقصُ ضوءَ النهار
على الشرفات وينثالُ قربي.
بنيتُ بروجاً من العشقِ
حطمها الوهمُ
أين هو الحبُ!؟
أنهكتُ روحي
أحاورها بينَ أطيافهم.
أيهذا القطارُ
لتأخذني مطفأً وحزيناً
إلى أي ركنٍ
فدربك أرحمُ من لوعتي
حائراً دون عينٍ تبالي
وداعاً لهذا المتاعِ القليلِ. القليلْ
الذي أفردوهُ حطيماً
فصيرني ريشةً، في مهبِ الزوالِ.

2006/4/15

❑❑

الشاعر الهندي.. جانكاي بوبو ريدي

ت: موسى عاصي

ولِدَ سنة 1936 في قرية سيريكونوا في ولاية الترا برادينس. شاعر ينظم الشعر في اللفتين التالغية والإنكليزية، ويتقن اللغتين الهندية والأوردية يحمل درجة ماجستير في الاقتصاد، وإجازة في التطوير الوطني من معهد الدراسات الاجتماعية في هولندا.

شغل عدداً من الوظائف الحكومية.. ومن بينها: مساعد خاص لرئيسة الوزراء انديرا غاندي.

ـ عضو في جمعية الشعر في الهند.

ـ مدير أكاديمية الشعر الدولية.

ـ عضو اللجنة التنفيذية في الاتحاد الدولي للغة التالغية.

ـ نائب رئيس الجمعية العالمية لمستقبل الإنسانية.

نال عدداً من الجوائز المحلية والدولية، منها:

ـ جائزة أكاديمية ساهيتيا للشعر سنة 1971.

ـ منح شهادة دكتوراه فخرية في الأدب من الأكاديمية الدولية للفنون والثقافة في المؤتمر السابع للشعراء في المغرب العربي ـ مراكش سنة 1984.

ـ نال لقب عضو زميل الأكاديمية العالمية للشعراء سنة 1988.

ـ نال جائزة جامعة تالغو للشعر الحر سنة 1988.

ـ اختاره مجلس أكاديمية الفنون الدولية في نيويورك أستاذ شرف للأدب سنة 1990.

ـ شارك في المنتدى الوطني للشعراء الذي نظمته إذاعة عموم الهند سنة 1992.

ـ منحه مؤتمر الوحدة الوطنية لعموم الهند جائزة الوحدة الوطنية سنة 1993.

ـ نال جائزة كوساراجو للأدب سنة 1996 من منظمة الأدب والثقافة في الاحتفال الفضي على تأسيسها.

ـ نال جائزة تقديرية وطنية سنة 1996 من مؤسسة الكرامة الوطنية في حيدر آباد.

ـ منحته منظمة الاتحاد الوطني للثقافة جائزة جوشوفا للأدب سنة 1996.

ـ نال جائزة تقديرية للأدب، وهي تُمنح عادة للمناضل العظيم من أجل الحرية ـ ويُعرف الفائز بهذه الجائزة بـ"المكلل بالغار".

ـ نال جائزة أفضل أديب غنائي في الأفلام التالغية سنة 1994.

ـ نال جائزة أكاديمية دلهي سنة 2003.

ـ قدم ورقة عن دور اللغات الهندية في الاندماج في منتدى دولي أُقيم في برمنغهام ـ إنكلترا ـ سنة 2005.

ـ قدم ورقة عن التحديات التي يواجهها الأديب في عالم يطفح بالعنف إلى المؤتمر الدولي للأدباء في موريشيوس سنة 2005.

من ديوانه الذي ترجمه إلى اللغة الإنكليزية، والذي يحمل عنوان: "وقائع ورؤى" اقتطفنا هذه المقطوعات.

مقطوعة بعنوان:

شعر الطبيعة

تتبدّى الأشجار مثل

قصائد تعطر الطبيعة
وتتبرعم الأفكار في تيجانها
فتنثر ظلالاً مفعمة بالعاطفة
فوق الأرض العطشى!
تربض الأحلام في الغصون
وتستيقظ ثماراً يانعة
فتُطعم المخلوقات الجائعة
بنعم الخير الوفيرة.
إنّها لوحات الطبيعة
ونزعة خير الربّ اللامرئي
تتجلّى فوق الأشجار
ذات الأفنان النضرة
وذات الألوان السرّية
فتضيف بصمتها الرقيقة
على وريقات الشجر وأغصانها
بقلم ورع مميّز
وبحبر عطريّ لا يزول!
الحدائق تملأ سلّة النسيم
بالأريج
وتتواصل بنشر الشذى الأخوي
للأزهار العاطفية
لا يشبع من يحمل دفع
النسمات الرومانسية.
والروابي والوديان كينونات وديعة
تحمل وتزأر
بالحجارة الصمّاء وفي الغدران المرحة
الأشجار السخيّة
ترّحب بملء إرادتها
بالطيور المجنحة وقطعان الماشية
لكي يُتخم الناس بالأنانية
ولكي تفحّ الأنظمة بالتعصّب
علّ الطبيعة
تعلّم الناس العيش
من خلال غرس الغناء
وعزف موسيقى الزهور

***

وقصيدة بعنوان:

من أنت

من أنت؟
يا ذات الجسد الأشقر الجميل
حللت في قلبي
متدّلياً من نظرات تأمّلي
كينونة طريفة
وغرست خلف أحاسيسي الخمس
فكرة من شأنها أن تجعل لغتي
حقيقة
تجعل خيالي فضفاضاً
جواب لا ريب فيه
لشكوكي التي تطاردني
طفل لعوب
يُغلق الحصن الذي أشدت
بغرور محفور
أنت لحظة تُبشّر بالخير
تجلس في عربة حلمي السارة
وتتموضع في ساحة حياتي الأمامية
قصيدة إيقاعية
في بصمات القدم كلمات
عن سفري الطويل في الحياة

مغطاة مثل جبل ينعكس في مرآة
رياح قوّتك القاهرة
تُبدد اعتزازي وبراعتي
كما يبدد الفجر الظلام.
ويدك السحرية تجدد نضارتي
وتملأني ببهجة أرضية وسماوية
وفي صحراء وعيي الخامل
شجاعة حكمتك وصوتك الوقواقي
يرشدان الزمن
مرتبك في ذهول من الجهل الواهم
وأنت الثمرة
التي توحّد مهمة روحي وجسدي.
لعاطفتك غير المسلّحة
استسلم
كبريائي الهشة انتصار كاذب
وبتواضع لا حدود له
أنت حقاً ربيع متجدد فريد
عبير بحقائق لا تخاف
تعيد صدى إيقاعات شلال
فإذا لم تكن فمن أنت؟

***

وقصيدة بعنوان:

شجرة رؤوم

تأمّل الشجرة
رفيقة الإنسان الصادقة
ظلالها وارفة فوق الأرض الحانقة
تتنفس صامتة فوق التربة
وتشدو أغنية حلم للهواء
عندما تختال الشجرة برأسها
في بهاء أخضر مورق
يرتعش لظى الصيف خوفاً
وعندما تبتسم الشجيرة ببرودة سارة
تنقشع الغيوم المتجمّدة من جرّاء البهجة
الإنسان البدائي
ولِدَ في الغابة الكثيفة
وكذلك الإنسان المؤمن
خرج من الغابة
مستنيراً
الشجرة قصر للزهور
وهي عش للطائر،
والشجرة المثمرة تطعم الجوعى
والشجيرة الرؤوم تأوي المشردين.
الأشجار الحية مصدر رفاه دائم
والأشجار النامية تُعطي منحة الطبيعة
غرس شجيرة
تاج للفضيلة
وقطع شجيرة
نقيصة لا تغتفر.

***

وقصيدة بعنوان:

تأمّلات طفل

ما لي أرى الأزهار
تبتسم فوق الأشجار
وأسمع العصافير
تغرّد فوق الأشجار
وعندما تهبّ الرياح
مداعبة الأشجار
أرى الثمار
مثل إيلة في الأشجار
وأسمع أزيزي النحل

منطلقاً من داخل الأشجار
وتُثيرني الزواحف
وهي تتسلَّق الأشجار
وأحيي القمر
وهو يسير الهوينا خلف الأشجار
أتحرّى ضوء الشمس
يظلل الأشجار
لكن.. رحمة بالشجرة
فهي ثابتة في الأرض
كم أتمنى
لو أنها تستطيع أن تسير
***

وقصيدة بعنوان:

سحر القمر

يشرق القمر
قبل ظهور النجوم
وفوراً ينشر
موهماً أنّه ينوّم مغناطيسياً
بصولجانه السحري.
من خلال الفضاء الفارغ المائل
يختطف الأشعة الحارقة
من الشمس الجبّارة
المغموسة في
اكتشافه الساطع،
ويعرضها
كأنّها نوره الساكن الخاص،
والنجوم المندفعة
تصفّق للقمر استحساناً
بوصفه ملكة الليل المنيرة.
وارتاب في الشمس
وفي تهريب لظاها
عبر
مناورات إعجازية متطابقة
وتعرض خدعة اصطناعية
يا له من عرض علمي للنور
المتسمّر في سلسلة الحياة
وفي المسرح المظلم
أي نور حقيقة؟
وأي نور وهم؟
إنّها مسألة عقل
تقيّدها سلسلة بين
وهم حقيقي
وحقيقة واهمة

❑❑

عالم القصة

ابن الأرملة

خطيب بدلة

*.لحظة متوترة:
وصلت الأمور بين الشاب "محمود العجة جي"، المعروف بـ "ابن الأرملة" من جهة، والمناضلَين العتيقين "أبي مراد الصقّيرة" و"أبي صطيف اللولية"، من جهة أخرى، إلى طريق مسدود، وعادت لا تنفع بين الطرفين أيةُ وساطة، أو مساعٍ توصل إلى مصالحة،.. ما يعني في مثل هذه الحالات ضرورةَ إيجاد حل سلمي وسطي يُجمِّد الأوضاع على ما هي عليه، ويؤجل التصادم إلى وقت آخر مثلما يحصل في الحروب الدولية غير المتكافئة، حينما يفرض المجتمعُ الدولي على الأطراف المتحاربة هدنةً طويلة، ترافقها عمليةُ فصل للقوات، بقصد الحفاظ على مصالح الطرف الأقوى.

*.جذور المشكلة:
القصة بدأت من لحظة هادئة في ليل بلدة "أم الجحافل"، حينما أطلقت السيدة أم نزار، زينةُ نساء البلدة، صيحةَ ذعر على زوجها الثاني "محمد علي العجة جي"، المعروف بأبي محمود:

ـ الحقوني يا ناس، يا أهل البلد، يا نشامى، زوجي أبو محمود لا أعرف أيش صار له!

فأنيرت نوافذ مطفأة، وفُتحت أبواب مغلقة، واندفع رجال ونساء وأولاد خارجين من أبواب منازلهم، بثياب النوم والراحة، مسرعين، متدافعين باتجاه الصوت المنبعث من بيت أبي محمود العجة جي. وفي اللحظة التي استطاع بعضهم الدخول إلى البيت لكي يساعدوا أم نزار في إسعافه، كان الرجل قد فارق الحياة، واضعاً رأسه بين ذراعي أم نزار الحنونتين.

قال أحد الرجال مواسياً:

ـ لا إله إلا الله، لا يدوم إلا وجهه الكريم.

أرسل رجل آخر بصره باتجاه محمود (وهو الولد الوحيد الذي خلفه أبو محمود من أم نزار التي تزوجها قبل ربع قرن بعدما ماتت زوجته العاقر بسرطان الدم، ومات زوج أم نزار الأول وأولادها الثلاثة بحادث سير مؤسف)، وقال مبطناً الجد والخشوع بالسخرية والغمز:

ـ أي نعم، الأعمار بيد الله، ولكن المثل يقول: مَن خَلَّف ما مات!

فارتسمت على وجه محمود، وهو ينظر إلى الرجل، ابتسامة لم يكن في مقدور أحد تفسيرها، فقد كانت حائرة بين الغباء والخبث، وممتزجة بشيء من الفرح بالحرية والخلاص من سلطة الأب.

***. فلاش باك:**

كان محمود العجه جي، لحظةَ وفاة أبيه، في الثالثة والعشرين من عمره، وكان قد تخلص، قبل سنوات، من المدرسة بطريقة تشبه طريقة طارق بن زياد المزعومة في حرق المراكب! فحينما كان يتعلم في الصف التاسع بثانوية الشهيد "مصطفى العلي"، التي تطل على مقبرة البلدة القديمة، وبينما هو ساهم، لا يفهم، ولا يستوعب شيئاً مما يقوله مدرس الكيمياء الأستاذ فواز السكمنجي، إذ انفلت بالضحك على حين غرة، فترك الأستاذ فواز قطعة الطبشور من يده والتفت إليه، وسأله بهدوء ظاهر، وغضب كظيم، عن سبب ضحكه المفاجئ، فلم يرد محمود، وبقي يغالب الضحك الذي استبد به وكأن شخصاً خفياً قد وقف خلفه وشرع يدغدغ خاصرتيه برؤوس أصابعه.. وكان الضرب قد مُنع في المدارس في تلك الآونة، فكبح الأستاذ فواز السكمنجي رغبته العارمة في ركله بقدميه على مناطق جسمه المختلفة كيفما اتفق، واكتفى بإرساله مع عريف الصف إلى غرفة المدير الذي أخفق بدوره في جعل محمود يتوقف عن الضحك، فطرده من المدرسة مشترطاً عليه ألا يعود إليها إلا برفقة ولي أمره.

هاشم الشوشة يدخل على الخط:

وعلى الرغم من غبائه المستحكم، وغفلته الدائمة، أدرك الفتى محمود العجه جي، ربما من خلال الفطرة والتجربة، أنه إذا كان ثمة قرار أو نظام يمنع المدرسين من ضرب الطلاب في المدارس، فإنه لا يوجد قرار أو نظام مماثل يمنع الآباء من ضرب أبنائهم في البيوت، وبالأخص أبوه الذي ورث عن جده، عن أبيه، عن جده، دواليك حتى تصل إلى الجد التاسع لآل العجة جي، حكمةً مفادُها أن الضرب للولد مثل "التبّ" للتين، فالتب هو التين المذكر، يلقح بحبيباته فقوسةَ التين المؤنثة العجراء، فيمنعها من السقوط، ويساهم في إنضاجها وتحليتها.. وإن كون محمود وحيداً لأبويه المنكوبين، لم يجعل أباه يرأف بحاله فيخفف من معدلات ضربه، بل على العكس، كان أبو محمود يحسب كمية الضرب المخصصة للأولاد الذين كان من المحتمل أن يخلفهم، ويخصصها كلها لمحمود!.. لذلك حينما طلب المدير من محمود إحضار ولي أمره إلى المدرسة، وقع في حيص بيص، وأيقن أنه لو طلب من أبيه هذا الطلب فإن أقل شيء ممكن أن يفعله هو تعجيقه بقدميه مثلما كان يصعد هو، بناء على طلب أمه، فوق كيس من الخيش مملوء بالحصرم، ويعجق عليه صعوداً وهبوطاً بقصد أن يعصره لتعبئه أم نزار في القناني وترفعه على الأرفف لتصنع منه "الفتوش" و"مرقة المحشي" و"سلطة الخس" في الشتاء القادم.

وبعد طول تفكير وصفن خطرت لمحمود فكرة لا تخطر ببال إنسان ذكي، أو غبي، أو متوسط الذكاء، نفذها من توه إذ ذهب إلى بائع "الكسيب والحلاوة" هاشم الشوشة، وهو رجل ذو كرش كبيرة للغاية، يبدأ، أعني الكرش، من منطقة الثديين، ويبلغ مداه الأقصى عند السرّة، ثم يبدأ بالتراجع حتى يلتحم مع نقطة التقاء ساقيه القصيرتين البدينتين ببعضهما، وهذا ما يجعله أقرب إلى الشكل المغزلي الذي شرح لهم طبيعته أستاذ الرياضيات! ولكي يرفعَ محمود من حماس هاشم الشوشة، ويجعله يهب لنجدته، تَصَنَّع الذل والمسكنة وقال له:

ـ يا عمي هاشم، أبي سافر إلى العراق منذ ثلاثة أيام، وقد لا يرجع قبل عشرة أيام، وأنا طردني المدير من المدرسة، ظلماً وعدواناً، لذا أريدك أن تذهب معي إلى المدرسة، وتكون ولي أمري، ولكن انتبه، إن من عادة الأساتذة، حينما يتحدثون إلى أولياء الأمور، أن يضعوا الحق على الطالب، وكل التهم العاطلة يلصقونها به.

هاشم الشوشة في إدارة المدرسة:

حينما دخل هاشم الشوشة برفقة الطالب محمود العجة جي إلى غرفة الإدارة أحس المديرُ وزملاؤه برغبة قوية في الضحك لرؤيتهم هذه الصحبة العجيبة بين طالب ترتسم على وجهه علائم البلاهة ورجل مغزلي الشكل تفوح منه روائح الكسيب والحلاوة وزيت السيرَج المقلي.

وأما هاشم الشوشة فقد شعر بالزهو حينما نهض هؤلاء الأفندية، ببدلاتهم الرسمية وربطات أعناقهم التي تتدلى إلى ما تحت أحزمة بنطلوناتهم، لاستقباله باحترام، وهو بدوره أصر على مصافحتهم واحداً واحداً مع أنهم حاولوا تجنب ذلك بسبب تلوث يديه بالكسيب والحلاوة والسيرَج. وحينما انتهى من المصافحة أجرى حركات مفتعلة لا تخلو من الاستعراض القصدُ منها إيهامُهم بأبوته لمحمود، ثم دق بيده على ظهر محمود وقال للشخص الواقف وراء الطاولة وقد خمن أنه المدير:

ـ هل أستطيع أن أعرف لماذا طردتم ولدنا محمود من المدرسة يا أستاذ أفندي؟

فاندفع المدير، والموجه، وأمين السر، وأمين المكتبة، ورئيس المخبر الكيميائي، وبضع مدرسين في الإدارة، يتحدثون على نحو متداخل، كل واحد منهم يحكي قصة أو حادثة أو مشكلة حصلت في الصف، أو في الباحة، أو في المخبر، أو في المكتبة، أو خارج المدرسة، بسبب هذا الطالب البليد الذي يشبه إلى حد بعيد ذَكَر النحل الذي يضايق المكان في الخلية، ويأكل العسل، ولا يرتجى منه خير في الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل.

وفجأة،.. مد هاشم الشوشة يده موعزاً للمدرسين أن يتوقفوا عن الشرح وسرد الحكايات عن مشاكل محمود.. فلما توقفوا أمسك محموداً من رقبته بإصبعين كالكماشة، وشرع يشد عليها، ومحمود ينكمش ويهبط، من شدة الألم، إلى الأسفل، ثم أفلته ودفعه بأقصى ما يمتلك من عزم، فاندفع محمود، بفعل القوة النابذة، حتى ارتطم بالجدار، وقال له هاشم:

ـ اسمع ولاه، هذه مدرسة للحكومة، والحكومة ما معها لعبة، إن الذي يدخل إلى دار الحكومة إذا كان رأسه أكبر من البطيخة، فإنه يخرج منها ورأسه أصغر من حبة الحصرم! والتفت نحو المدير والمدرسين قائلاً:

ـ لا تواخذوني يا أفندية، أوجعت رأسكم.

وخرج، فلحق به محمود، وافترق عنه عند عَدوة السُلَّم، ثم سبقه إلى خارج المدرسة وحمل حجراً كبيرة، وكمن له عند الباب، وحينما أصبح في مرمى الحجر ضربه بها على مؤخرته؛ فتدحرج الشوشة عدة مرات، بينما لاذ محمود بالفرار، وقبل أن يصل إلى البيت، ألقى حقيبة المدرسة والكتب والدفاتر التي بداخلها في بئر مهجور، وتابع مسيره إلى البيت وهناك ارتمى على يدي أبيه وقدميه وشرع يتوسل إليه ألا يضربه هذه المرة، ثم أعلمه بجمل مضطربة، بكل ما جرى

له بخصوص هاشم الشوشة وحرق مراكب العلم، فزفر أبو محمود، وحوقل، ثم طلب من زوجته أم محمود (أم نزار سابقاً)، أن تلحق به إلى غرفة النوم، ففعلت.

المرحلة التالية:

توصل أبو محمود وأم نزار بنتيجة اجتماعهما المغلق في غرفة النوم إلى أن قطع أسباب ابنهما الوحيد محمود بالمدرسة هو نوع من القضاء والقدر، ومشيئة الله سبحانه وتعالى التي لا رادَّ لها. ثم استطاعا أن يقنعا نفسيهما بأن الإنسان مُسَيَّرٌ لا مُخَيَّر، أي أنه لا يعرف أين ينتظره الخير، ولا أين يكمن له الشر، بدليل قوله تعالى في محكم التنزيل (وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خيرٌ لكم)،.. وياما أناس تركوا المدارس باكراً، بسبب ظروف تعيسة، وهم لا يعرفون الخمسة من الطمسة، وإذا بهم يصبحون، خلال زمن ليس بالطويل، حرْفيين ذوي أنامل ذهبية، يحصِّلُ الواحد منهم في الشهر أكثر مما يحصِّلُ عشرة أساتذة من الخريجين الجامعيين الذين يحمل بعضهُم عدا عن الإجازة الجامعية دبلوماً أو ماجستيراً أو دكتوراه، أو يصبحون تجاراً يُلَعِّبون أسواق العقارات والسيارات والأسهم المالية على رؤوس أصابعهم، وحتى الدولة، حينما تضع خططها وبرامجها فإنها، تأخذ آراء هؤلاء التجار، رجال الأعمال، ومصالحهم بعين الاعتبار، بغض النظر عن كون بعضهم لا يحملون شهادات علمية.

ومنذ لحظة انفضاض هذا الاجتماع المغلق بين أبي محمود وأم نزار، بدأت مرحلة جديدة من حياة محمود، وهي أن أباه كان يسحبه من يده ويأخذه، مرة بعد مرة، إلى أحد أصدقائه. من الحرفيين ويقول له، بعد السلام والكلام والسؤال عن الأحوال والصحة والعافية، ما معناه: إنه يتخذه أخاً من مبدأ (رب أخ لك لم تلده أمُّك)، والأخ هو من آزر أخاه ووقف إلى جانبه في السراء والضراء والمصائب، وهل توجد مصيبة أكبر من أن يكون لك ولد وحيد، وأنت تفني حياتك لتؤمن له احتياجاته كلها، وإذا به يفاجئك عائداً من المدرسة خالي الوفاض، زاهداً بالعلم والمعرفة، واضعاً إحدى يديه من الأمام والأخرى من الخلف؟ فيا أخي ـ يتابع أبو محمود ـ الله يخليك ويسترك، علم لي ابني محموداً حرفتك، واجعله معلماً فيها، لأن حرفة في اليد ـ كما يقول المثل ـ أمان من الفقر، وفي أثناء ذلك إياك ثم إياك أن تأخذك فيه رحمة أو شفقة، أو يخطر لك أن تشكوه إلي إذا ارتكب ذنباً أو مخالفة، اضربه أنت، رأساً ومباشرة، لأنه، في الحقيقة، لا يوجد فرق جوهري بين أن تشكوه إلي فأضربه أنا بوصفي أباه، أو أن تضربه أنت مباشرة بوصفك أخاً لأبيه، أي في مقام عمه، أخي باختصار: (اللحم لك والعظم لنا)، وهذا يعني، وأنت سيد العارفين أن الرضوض والكدمات وازرقاق الوجه واحمراره كلها أشياء مسموح بها في أثناء الضرب، وأما تكسير العظام فلا!

وما هي إلا أيام حتى تبدأ أخبار محمود العاطلة تتناهى إلى مسامع أبيه وأمه، بعضها يقول إنه يغافل معلمه في أثناء الدوام ويهرب ليقف ساعات طويلة ملصقاً وجهه بواجهات محلات الموبايل والفيديو (سي ـ دي)، ساهماً بمحتوياتها العجيبة، وبعضها الآخر يقول إن معلمه أرسله في عمل لا يحتاج إنجازه لأكثر من نصف ساعة فغاب ساعتين، وحينما خرج معلمه والصناع الآخرون للبحث عنه وجدوه جالساً في أحد محلات الكومبيوتر يلعب بالـ (كاونتر)، أو بالألعاب التي يقوم فيها رجل مسلح بقتل كل الأشخاص الذين يخرجون له من الزوايا والمكامن، أو أنه أخذ

يُعدي الصُنَّاعَ الآخرين بسلوكه المتفلت من أية ضوابط، والغريب في الأمر أن معلم الحرفة الذي أوصاه أبو محمود بأن يضربه بقدر ما يستطيع، يمتنع عن ضربه قائلاً بينه وبين نفسه (لماذا أضربه أنا؟ لربما مرض بفعل الضرب أو تآذى فلماذا أتحمل أنا مسؤوليته؟.. يا سيدي فخار يكسر بعضه!)، ثم يطرده، مهدداً إياه إن هو مر أمام دكانه في المستقبل، مجرد مرور عابر، فسوف يسلمه للشرطة! فيمتثل محمود للتهديد، بل إنه يرى في الطرد فَرَجاً يخرج له من قلب الضيق، ويستمر أسبوعاً أو عشرة أيام وهو يخرج من البيت صباحاً زاعماً أنه ذاهب إلى دكان المعلم، ويعود مساء في وقت الانصراف، دواليك حتى ينتبه أبو محمود لما يجري فيذهب إلى المعلم ليعاتبه، فيفاجئه هذا الأخير بوجه ناشف، وفم شبه مغلق على الكلام، فإذا ألح عليه في الاستفسار صاح في وجهه وسط تجمع الجيران والصناع والمارة الفضوليين:

ـ أخي أنت صاحبي وصديقي وعرق عيني، وتمون علي إلى درجة أنك تستطيع، إذا شئت، أن تأتي بصفيحة مملوءة بالكاز وتسفحها على دكاني ثم تشعل عود ثقاب وتحرقها، وهأنذا أُشهد كل هؤلاء الناس الطيبين على أني لن أشتكي عليك أو ألومك أو حتى أعاتبك على حرق الدكان، أما ابنك محمود فأرجوك، وأتوسل إليك، وأضع يدي في زنارك، لا تدع عينيَّ تقعان عليه!

أفضل الحلول السيئة:

بعد هذه الفصول السخيفة المتتالية التي كان محمود بطلها المطلق، يئس أبو محمود ويئست معه أم نزار من قضية إصلاحه، وتوصلا إلى أن أقل الحلول ضرراً هو أن يتركاه عاطلاً عن العمل، ويعلفاه على حسابهما، ويعطياه بعض النقود التي تكفيه لنفقاته النثرية، وقد اعتذرت أم نزار عن الدعاء عليه بالموت، لسبب معروف، وهو أن قلب الأم لا يطاوعها بالدعاء على ولدها، وأما أبو محمود فاستمر يدعو عليه بالموت حتى لحظة وفاته هو.

محاولة للخروج من عنق الزجاجة:

كان لأبي محمود راتب تقاعدي، أوقفته مؤسسة التأمين والمعاشاة بعد وفاته مؤقتاً إلى حين تقديم "بيان بالوفاة" و"حصر إرث قانوني"، ورفع المعاملة إلى دمشق وانتظار عودتها إلى بلدة "أم الجحافل" بالبريد. وكان ـ رحمه الله ـ يتلقى بعض المعونات المالية من أخيه غسان تاجر البناء الذي أقلع عن دفع أي مبلغ بعد وفاة أخيه، بحجة أن سوق العقارات قد برد فجأة، بسبب العدوان الإسرائيلي الأخير على لبنان، وأن تجارته بدأت تخسر. ولكن هذا لم يكن السبب الحقيقي، بل إن غسان أسرّ لزوجته بأن ابن أخيه محموداً يرضى على نفسه أن يكون عاطلاً عن العمل مع أن حجمه يزيد عن حجم "الكديش" بكثير، لذلك فإن إمداده بالمساعدات هو أمر خال من أي منطق أو عدل. وزوجة غسان بدورها همست بهذا السر إلى أم نزار التي قالت لها بشفافية عالية: (زوجك على حق، فمحمود لا يوجد أي شيء يعيقه عن العمل).

وفي مساء اليوم نفسه سحبته من يده، وخرجت من البيت دون أن تبين له إلى أين الوجهة، فلما أصبحا أمام فيلا "أبي مراد الصفّيرة" رنت جرس الباب وقالت للحراس إنها تريد أن تقابل السيدة أم مراد، وأوضحت لهم أن أم مراد

كانت زميلتها على مقعد الدرس في المدرسة الابتدائية، وهي تحمل لها الكثير من المودة، ولا ريب في أنها ستوافق على استقبالها وابنها بمجرد ما تعلم بوجودهما عند الباب. وهذا ما كان بالفعل.

فكرة عبقرية:

كان المناضل أبو صطيف اللولية وزوجته الملقبة "أم صافي" بالمصادفة المحضة، يسهران لدى أسرة أبي مراد الصفيرة، وقد دهشا كلاهما بالحفاوة التي استقبلت سيدةُ المجتمع الراقي أم مراد هذه المرأة الفقيرة "أم نزار" وابنَها الذي تبدو عليه علائم الغباء المستحكم، وزاد في دهشتهما أن أم نزار دخلت في الموضوع الذي حضرت لأجله بكل جرأة وطلاقة إذ قالت مخاطبة صديقتها أم مراد من دون ألقاب:

ـ اسمعي يا مريم، بالمختصر المفيد، أنا داخلة عليك "دَخلة عرب"، وابني هذا أمانة برقبتك، فخل أخي أبا مراد يتدبر له عملاً يعيش منه في الحال، وإذا لم يحصل هذا لا أنا رفيقتك ولا أعرفك!

وقبل أن يجد أحد من الموجودين فرصة ليدلي بأي تعليق، سارعت أم نزار للتوضيح بأن ابنها محموداً لا يحمل شهادات ذات قيمة، ولا يجيد أية مهنة، أو مهارة، وهو، فوق هذا كله، غشيم، لا بل غبي!

ارتسمت على وجه أبي صطيف ابتسامة إجبارية، بسبب ما سمعه من أم نزار (ووجده صحيحاً حينما تفرس في ملامح محمود الغبية)، ثم مال على صديقه أبي مراد وهمس في إذنه وهو ما يزال يغالب الضحك:

ـ يستطيع الواحد أن يقول، دون أن يسمعه أحد من المخبرين، أن هذا الشاب يصلح، من فرط غبائه، لأن يكون مسؤولاً في الحكومة!

وضرب له مثلاً برجل يتسنم منصباً مهماً منذ عشرين سنة وهو لا يقل عن محمود غباءً وبلاهة. ولكي يمعن في إنشاء الدعابة أضاف قائلاً إنه مستعد أن يستضيفه لديه في المكتب لمدة عشرة أيام ويعلمه كتابة الخطابات في المناسبات الوطنية والقومية، ويخرِّجه من تحت يديه جاهزاً على أربع وعشرين قيراطاً.

ثم نقل كلامه إلى إطار الجد، وقال لأم نزار:

ـ يا أختي، اعتبري أن مشكلة ابنك انحلت، أنا وأخي أبو مراد سنجري له دورة مكثفة في مجال عملنا، وبعدها سنتدبر له عملاً بأقصى سرعة.

وبالطبع فقد وافقت أم نزار دون أن تفهم ما هو المقصود بالضبط من هذه العبارة.

عَود على بدء القصة:

إنها قصة بدأت بمزحة أطلقها المناضل أبو صطيف اللولية في منزل صديقه المناضل أبي مرادٍ الصفيرة، بقصد أن يضحك على غباء واحد من خصومه يشغل مركزاً حساساً في البلاد رغم غبائه. ولكن تبين أن محموداً العجة جي لا يفهم المزاج جيداً، وبمجرد ما وضع رؤوس أصابع قدميه على أرض العمل السياسي، تفتقت مواهبُه بطريقة لم يسبق لها مثيل، وشرع يصعد ويصعد دون أن يلتفت إلى الوراء أو إلى الأسفل، حتى وصل إلى منصب رفيع جداً، وقد حاول أبو صطيف وأبو مراد التدخل معه ولجم مسيرته وقد رأيا أنها خرجت من يديهما، ولكنه عاملهما (على الرسمي)، ورفض التمحور معهما، فشرعا يشنان عليه حرباً لا هوادة فيها، محاولين تذكيره بماضيه الاجتماعي، ولكنه

لم يأبه لذلك، وحفاظاً منه على القليل من المودة التي يكنها لهما فقد أرسل إليهما مَن يطلب منهما الامتناع عن مناطحته، فلم يقبلا بالعرض، ووقتها شن محمود حربه الكاسحة عليهما، مستخدماً أسلحته كلها، حتى كاد أن يضعهما في (خبر كان).. فأحسا بالعطب، وأرسلا إليه بالسر بعض المصلحين بقصد التفاوض وإيجاد تسوية.

إشاعة:

تقول إحدى الإشاعات التي سبقت عملية التسوية أن أم مراد دخلت على أم نزار في الفيلا التي اشتراها محمود، وقالت لها من دون ألقاب:

ـ اسمعي يا عائشة، بالمختصر المفيد، أنا داخلة عليك "دخلة عرب"، فقولي لابنك أن يوقف حربه على زوجي وصديقه أبي صطيف، فإن لم تفعلي لا أنا رفيقتك ولا أعرفك!

❑❑

يا فرحة لم تتم

نظمية أكراد

بابان متقابلان تماماً يفصل بينهما ساحة من الرخام الأبيض المشرب بالحمرة، كانا يلتقيان كل يوم حين الذهاب للمدرسة ووقت الإياب، تبتسم له ابتسامة تبرق لها السماء، ويحسّ أن يستحم بضوء القمر الأبيض، ويتمنى أن يقضي العمر بطوله يطفو على جناح هذا السحر النوراني الخلاب، ولا يصحو إلا عندما يصطفق الباب خلفها، صغيرة فائقة الجمال وديعة، سكنت خاطره وقلبه، وأخذ يعاف الدراسة والطعام وانطبعت صورتها في وجدانه وملأت عليه الكون. ارتجف قلب أمه عليه هلعاً، هو ابنها الوحيد والنور الذي ينير لها الحياة ويعطيها كل ألوان الطيف الشفافة ويدلق عليها العطر والصفاء، لاعبته وداعبته وناغته حتى وقفت على سره، همس لها بعد تردد وخجل.

ـ أحبها كثيراً يا أمي ولا أطيق بعادها

ضحكت وتشابك الورد في قلبها وانتثر العطر، ورأت الكون من حولها في حالة سطوع باهر، ضمته إلى صدرها،

ـ الحمد لله لقد أصبحت رجلاً وتحب، هذا يوم السعادة لي ولوالدك، قل بسرعة من هي، لأخطبها لك وأضعها في بؤبؤ عيني وأرفعها راية ترفرف فوق رأسي، وتدخل بيتنا ابنة حبيبة غالية.

امتلأ فرحاً وحباً لأمه وقال بصفاء

ـ إنها روعة، ابنة الجيران

ـ شكراً لك يا فرحتي لقد أحسنت الاختيار أدب وجمال ولطف، لكنها صغيرة، لا أدري إذا كان أهلها يوافقون، أعدك سأتكلم مع أمها وأسعى بكل الإمكانيات، أنت انتبه لدراستك، وأنا سأحقق لك ما ترغب فيه، وثب عشقاً وأكل كما لم يأكل أبداً.. ينتظر الآتي المزهر، يراها كل يوم، ينظر إليها بلهفة وتلتقي عيناهما وتتشابك نظراتهما وكثيراً ما كان ينسى نفسه سجيناً بين رموشها يتيه في طرقات عينيها الوارفة الظلال المتشابكة الأغصان كالفردوس، وهي ترى فيه الوسامة والرجولة والثقة بالنفس والصدق بالقول فهو فارسها الذي تحلم به. لم تمض أيام حتى جلجلت الزغاريد وصدحت الموسيقى وعلقت الزينات، واتفق الأهل على أدق التفاصيل.. الارتباط بعد التخرج. والده التاجر الكبير والواسع الثراء أمضى عمره يحلم بابنه عمر طبيباً ناجحاً يعوضه علماً حُرم منه ليتمه.. كان يتذكر الليالي الظلماء والبرد الذي سكن قلبه والجوع الذي جفف دمه، ويحمد الله على أن عوضه عمرَ الذي سيحقق أحلامه وآماله.

مرت الأيام متدافعة متلاحقة، ونجح عمر، وقرر والده أن يسافر إلى أمريكا للدراسة والتعلم ومن يومها أصبح اسمه عند الأسرتين الدكتور عمر، هذا القرار القاسي أبكى الوالدين حد الوجع والاختناق، ولكن مستقبل وحيدهما وتحقيق الحلم يحتاج إلى الصبر والتضحية، ووجود روعة إلى جانبهم ورسائل عمر المتصلة ومكالماته الهاتفية كانت تخفف اشتعال نار فراقه. أحسوا بانطفاء الحياة في البيت بعد سفره، ولكنهم وضعوا على الجرح ملحاً وتحلوا بالصبر وفكروا بزيارته كلما يعصف بهم الشوق ويفقدوا السيطرة والقدرة على المقاومة. أخذت رسائله تتباعد لاستغراقه في الدراسة وضيق الوقت، لقد عذره الجميع، فالأولوية للمستقبل والنجاح، ثم انقطعت الرسائل إلا من بعض الاتصالات في المناسبات والأعياد.

وانشغل والده بتحضير العيادة وتجهيزها بكل ما هو حديث ومتطور، وكان يرى بعين خياله اسم عمر واختصاصه وبلد الاختصاص ويمتلأ فرحاً، والبيت صمم وفرش على ذوق روعة بأفخر الأثاث وأثمن الثريات، وروعة تتفتح كل يوم وتزداد جمالاً ورشاقة، وتفوقت في الشهادة الثانوية، وانتسبت إلى الجامعة وتفوقت وانطوت الأيام متلاحقة طويلة على روعة ووالدي عمر.. مرضت أمه، واقترح عمر أن يحضرها عنده فالطب متطور وفرص نجاح العملية هناك أكبر، وكان له ما أراد.. سافرت الأم وأجريت لها العملية بنجاح إلا من نزف صاعق سيطروا عليه بسرعة، وأعطاها عمر من دمه وبسرعة إسعافية لإنقاذها فزمرة دمهما واحدة وهي نادرة في بلاد العم سام. لم تنس الأم هذا وبقيت دائمة الكلام عن حنان عمر ولهفته وسهره عليها حتى تعافت.

ذات يوم طرق أبو عمر الباب مساء وبشرها أن عمر بعد شهر سيعود ومعه الشهادة التي طالما انتظرها وحلم بها، اشتعلت عينا روعة النجلاوان بنار الشوق والحب المتوهجة، وتضرج خداها بحمرة قانية، وشهقت روحها، ورفت رموش عينيها الكثيفة كمروحة رائعة لتخفف من اشتعال وجنتها، ركضت إلى غرفتها واعتلت السرير وأخذت تقفز بكل فرحها وشوقها وحبها، حتى تعبت وأخذت تبحث في خزانتها الحبلى بالثياب عن الأثواب التي تليق بهذا اللقاء الأسطوري، ووضعت صور الخطبة أمامها.. تنظر إلى وجه الحبيب وقده الرشيق ورجولته الفياضة وتتخيل شكله بعد سبع سنوات وأربعة أشهر وتسعة أيام، لابد أنه اكتمل وامتلأ رجولة وازداد وسامة وأناقة.. انصهرت على نار الانتظار وتفجرت براكين الشوق الساكنة.

في الوقت المحدد لوصوله انطلق الأهل والأقارب كلهم إلى المطار وكانت هي الشمس الساطعة بين الجميع. تعلقت العيون ببوابة الخروج حيث بدأ سيل الركاب ينساب، تدفق القادمون.. وعيون روعة ومن معها تمتد وتتسع وهي تبحث عن عمر، ازدادت ضربات قلبها وعربدت تدفع أضلاعها بعنف، تأخر.. امتد الزمن وامتط وتهدل وأصبح رخواً، الوالد يمشي في كل الاتجاهات مضطرباً والأم عيناها مسمرتان على البوابة لا تحيد عنها، تخشى أن يخرج من دون أن تراه.. أصبح الخروج متقطعاً جف حلق روعة، اقتربت من أمها تستمد منها القوة والدفء وتشابكت أصابعها مع أصابع أم عمر الباردة المرتجفة.

قالت الأم بهدوء وتأكيد: عدد الركاب كبير والحقائب لا تصل جميعها في نفس الوقت.

لم يمر عمر من أمام نظر أحد ولكن لفت نظر الجميع أن هناك شخصاً مهلهلاً أصلع الرأس نحيلاً كهيكل عظمي رث الثياب وسخها يعانق أبا عمر ويقبل يديه ويقبله.. بعض الأعين ارتدت لتراقب البوابة والبعض دفعه الفضول لمعرفة هذا الشخص.. فقد يكون أبو عمر سأله عن عمر بعد أن أضناه الانتظار.. وتعالت الأصوات تنادي أن الدكتور عمر قد وصل ولم يره أحد من المستقبلين، ولم يكن ذاك النحيل الأعجف القذر الملابس سوى عمر..
نظرت إليه روعة بدهشة صادمة وبخيبة أمل مريرة وأحست أن عمرها ضاع ما بين لحظة الوداع ووقفة اللقاء.. همست لنفسها مستنكرة..! أبداً هذا ليس عمر، لماذا يتلاعبون بأحاسيسها وعواطفها.. هرش بين ساقيه ومد يداً معروقة بأصابع قصيرة مشوهة وانبعث صوت كصرير معدن عتيق على أرض حجرية

ـ هالو روعة.. يو آر نايس

قالت وهي مشتتة تائهة

ـ أهلاً عمر

مع أنها كانت تشك كثيراً بأنه هو.. قالت لنفسها: ليس هو وليس فيه شيء حتى من بقاياه. كانت روحها تتأجج كجمر من تحت رماد، وضاق المطار وضاقت الدنيا بها.. وغامت الوجوه، وأصبح طعم اللقاء مراً كالحنظل قاسياً كالصوان حاداً كرؤوس الحراب، واندفعت مع السائرين إلى السيارات كالمنومة، حشرت نفسها بين الباب وأمها قالت الأم بمرح وابتسامة واسعة، كأنها قرأت أفكار ابنتها وما عصف بنفسيتها الحساسة الحالمة..

ـ يا ولدي إنه مرهق من التعب والدراسة وطول السفر عندما يستريح وينام ويصحو سيعود أفضل من السابق وأوسم، اقتربت منها روعة ودفنت رأسها في صدرها وأخذت تنشج وتشهق، خفف والدها من سرعة السيارة، وقال بلوم خفيف

ـ تبكين..!! كان الأجدر بك أن تكوني الآن بجانب زوجك ومع بيت عمك، أليس من المعيب أن تكوني هنا معنا بعد هذا الغياب..

تنبهت أمها للأمر بعد أن كانت غافلة

ـ إن ما يقوله والدك حق، لماذا لم تكوني معهم في سيارتهم

ـ لا أدري. لن أكون زوجة له أبداً، هذا ليس عمر الذي أحببته وانتظرته وصبرت على فراقه ورفضت خيرة الشباب من أجله

زمجر والدها بغضب

ـ ماذا تقولين، لم أتوقع مطلقاً أن أسمع مثل هذا الكلام، بدلاً من أن تكوني معه حتى يرتاح تخرفين وتهرفين بمثل هذا الكلام، وإذا تعب من التحصيل وهزل.. فهل هذا يعيبه؟ افرحي غداً عندما ينام ويستريح ستندمين على كل ما تفوهت به وما دار في خلدك. انتشلها كلام أبيها من البئر السحيقة التي هوت فيها.

وصلوا البيت الذي كان يشع ويسبح بالأضواء ويعج بالأهل وبالمستقبلين.

اعتذر عمر من هذا الجمع ودخل غرفته ليستريح.. ساد صمت.. كأن الطير وقف على رؤوسهم، أو اندلق عليهم ماء مثلج، قُدِّمت المرطبات، وقام الجميع إلى طاولة الطعام التي كانت غنية بكل ما لذ وطاب، زاخرة بكل الأصناف التي لا تخطر على البال، وعندما غادر الحضور المائدة، لم يأكل منهم إلا القليل على سبيل المجاملة، بقي الطعام وكأنه لم يمس.

لم تنم روعة ولا أهل عمر، ومساء اليوم التالي ذهبت مع والديها للسلام على عمر وتهنئة الوالدين على سلامته، وكانت صدمتها أكبر عندما رأته وقد برزت عظام وجنتيه وبدا وجهه أكثر طولاً لانحسار شعر رأسه، وعلى جانبي فمه بعض البثور المتقيحة. جلس بإعياء ووهن، واعتذر بلكنة أجنبية وبكلام أمريكي مطعم ببعض العربية الخجلى.. بأنه متعب وعنده برد من التعب واختلاف الجو، وحان وقت تناول الدواء، وتركهم ليذهب إلى سريره. كان الوالدان واجمين والدموع تطفح من عيني الأم وتكرج على خديها بصمت وحزن عميق، تنهدت وقالت:

ـ أتمنى لو بقي بيننا ودرس في جامعاتنا ولم يتغرب.. لكنا إلى جانبه نعتني بصحته ودراسته، هذه أنت يا روعة ماذا نقص عليك؟ الحمد لله إنك متفوقة وناجحة وصحتك على أكمل وجه..

قال الأب بقوة وعتب يبطنهما الحزن:

ـ لماذا هذا الكلام الآن يا أم عمر، بضعة أيام ويشفى ويعود كما كان نشيطاً مرحاً ونفرح بهم ويملآن علينا البيت بهجة وسروراً وأولاداً

شربوا القهوة وغادروا. وما أن خطت روعة داخل بيت أهلها حتى انفجرت بموجة بكاء وعويل، ومن بين دموعها وشهقاتها قالت بتصميم.

ـ أرجوك يا والدي خلصني منه لا يمكن أن أرتبط به ولن أكون زوجة له ولو دققتم لحمي مع لحمه...

قال والدها بمرارة وأسى

ـ لماذا..؟ لا تتسرعي يا ابنتي وأنت العاقلة، أخاف أن تندمي على تسرعك، لقد ارتبط اسمك باسمه وعقد عليك منذ أكثر من سبع سنوات، والكل يعرف أنه زوجك، وهذا يؤثر على مستقبلك، وتكونين بنظر المجتمع مطلقة، اهدئي وفكري.. هل إذا تعب الزوج أو مرض تتركه زوجته وتتخلى عنه في محنته أم تساعده على تجاوزها وتكون عوناً له وسنداً وتقويه ليتجاوز مرضه.

قالت بمرارة:

ـ ليس هذا ما أعني سأبقى معه وأساعده، وأبقى بجانب أهله، ولكن لن أكون زوجة له.

ـ إلى أن يتعافى يفرجها الله، ولن يرغمك أحد على الزواج منه.

أخذتها أمها من يدها ودخلت غرفتها، وحاولت أن تطيب خاطرها، ووعدتها أن تساعدها على كل ما ترغب به، ولن ترغم على ما ليس لها رغبة فيه..

وبقيت الأسرتان على تواصل والسؤال الدائم عن صحة عمر الذي كان لا يلتقي مع الزوار، وجلب والده أشهر الأطباء لابنه وأمله في هذه الحياة الدكتور عمر، وطلب دكتور العائلة والصديق نقله للمشفى من أجل إجراء التحاليل ومعالجته والإشراف عليه..

حل بالأسرتين الخوف والقلق وانسكبت الدموع.. وتمنى الوالد أن يشفى ابنه الوحيد الحبيب وأمله الواسع في هذه الحياة ويخسر ثروته كلها.. ولازم الوالدان ابنهما، وجاءت نتائج التحاليل والفحوصات.. أخذ الطبيب المشرف والد عمر إلى مكتبه، ليخبره بمرض ابنه مشى معه أبو عمر بخطى مترجحة وبردت أطرافه وتوجس شراً، خوف قاتل تملكه قال الطبيب بهدوء ولطف:

ـ أنت يا أبا عمر إنسان مؤمن، ولكل مرض دواء، والطب في تقدم مستمر، وكل يوم هناك الجديد و..

ـ قل بربك ماذا تريد أن تقول.. هل مرض عمر خطير..؟

وامتقع لونه وأصبح أصفر كالليمون وابيضت شفتاه وارتجفت يداه وجحظت عيناه.

قال الطبيب:

ـ وكل الله

ـ ونعم الوكيل

قل بسرعة ما به

ـ إنه.. يا عماه

ودفع إليه برزمة التحاليل، لقد أعدت التحاليل عدة مرات.. لم أصدق.. ولكن مع الأسف كانت النتيجة هي نفسها

ـ وما هي النتيجة

صرخ الأب بمرارة ورعب

ـ إنه نقص المناعة المكتسبة

ـ وما هو..؟ أليس له دواء؟ سأحمله وأسافر به إلى كل دول العالم، إذا لم تستطيعوا مداواته وشفائه، وهو طبيب كبير، خريج أكبر الجامعات ومتدرب في أشهر المشافي.

ـ طول بالك ووكل الله، إنه الإيدز، ولن تستفيد شيئاً من السفر به، وهو على علم بمرضه، وكان نزيل المشافي هناك، وهم من أشاروا عليه بالعودة إلى بلده. ابنك لم يدرس الطب وليس طبيباً، هون عليك، دعنا نتعاون، لكي يعيش براحة، وسأعطيك جميع التعليمات من أجل راحته وكيف تتعاملون مع مرضه من دون أن تشعروه بأنه منبوذ وتغمروه بالحب والرعاية والحنان.. ووجوده في المشفى ليس ضرورياً، وأنا سأشرف عليه بنفسي وأتابع حالته مع بعض الزملاء في البيت، وأرجو أن لا تخبر والدته بمرضه وإنما تزودها بالنصائح وما عليها أن تقوم بها.

وضع أبو عمر وجهه بين راحتيه وانتحب وأغمي عليه..

استدعى الممرضة.. أنعشه وبقي بجانبه وشد من عزيمته وسأله إن كان عمر متزوجاً ليزوده بالتعليمات من أجل سلامة الزوجة، أجاب أبو عمر بمرارة:

ـ كنا سنحتفل بزواجه في هذه الأيام لو لم يدخل المشفى، إني أحلم بأولاده.

ـ أتمنى له الشفاء والبركة بأخوته.

ـ إنه وحيدي إنه كل الحياة لي ولوالدته.. وعاد إلى البكاء والاختلاج.

عاد إلى البيت ولم يخبر أحداً عن مرضه، ركبه الحزن والأرق وعافت نفسه كل شيء، وكان تائهاً حزيناً مما أدخل الرعب على قلب زوجته خوفاً على ابنها وعليه وتوجست الشر والخطر، ولكنه كان يثنيها عما تفكر به ويعيد إليها الأمل والرجاء.

دخلت في ساعات الصبح الأولى إلى غرفتها لتخبر زوجها أن عمر يهذي وحرارته مرتفعة جداً، ولما وجدته نائماً فرحت أن النوم وجد إليه سبيلاً بعد طول سهاد وأرق، أغلقت عليه الباب بهدوء، واستدعت الطبيب الذي عاين عمر ووجد أن حالته تدهورت وأن الخطر يحيق به وما هي إلا ساعات معدودة ويفارقهم.. طلب والده ليتحدث معه ويخبره عن وضع ابنه، ولكن الزوجة ردت:

ـ هو نائم.. هذا أول يوم ينام فيه.. لم يطاوعني قلبي لإيقاظه

قال الطبيب: أين غرفته، أنا سأدخل عليه

كان ممدداً على سريره وقد طالت لحيته، كان بارداً، لقد توفي منذ أكثر من أربع ساعات.

خرج من عنده وقال لزوجته المرهقة:

ـ معك حق نائم ومرتاح، سنتركه يرتاح حتى الصباح، أنا سأبقى مع عمر بدلاً عنه، وأنت اذهبي واستريحي بضع ساعات..

ـ لا أستطيع سأسهر معك عليه.

ـ أنا سأقوم باللازم، وسأعطيه مسكناً للألم ومنوماً ليرتاح، اعتمدي علي

ـ قد تحتاج شيئاً،

ـ إذا احتجت لأي شيء سأطلبه منك

أعطاها حبة مهدئ وأرسلها إلى سريرها، كانت متعبة وما أن وضعت رأسها على الوسادة حتى راحت في نوم عميق تتخلله الأحلام المزعجة والكوابيس الثقيلة.

انبلج فجر ذاك اليوم على الطبيب وهو أمام أب ميت، وابن ينازع الحياة يغالبها وتغلبه، وأم نائمة نقل إليها المرض عن طريق الدم الحنون دون أن تدري، وباب يُطرق من قبل امرأة شابة جميلة ستكون أرملة المرحوم بعد دقائق أو ساعة على الأكثر..

❑❑

باقة من الورد لأبي

د. طالب عمران

كان يشعر أحياناً بوخزات في صدره، وحين يرهقه التعب ويتأخر في السهر ينام وكأن الحياة توقفت في جسمه، وهو يشعر أنها آخر ليلة في حياته، قد لا يستيقظ بعدها..

حين بدأ يمشي بمعدل ساعة يومياً شعر بالتحسن، فقرر أن يمارس الرياضة في نادٍ رياضي قريب، وتعوّد من ذلك الحين أن يمارس تدريباته في النادي لثلاثة أيام في الأسبوع..

ظل مثابراً على برنامجه لمدة عام، ثم سافر للاشتراك في ورشة عمل حول الميكانيك السماوي في جامعة مدراس في الهند، استمرت تلك الورشة لمدة شهر، وكانت غنية بالبحوث والدراسات والمشاركين من مختلف البلدان..

وفي أواخر أيام الورشة، شعر بوخزات في صدره، ودار رأسه قليلاً، تحامل على نفسه حتى وصل "بيت الضيف: GUWET HOUSE" التابع لجامعة مدراس..

شعر بيد توضع على كتفه، وكان في وضع سيئ، لم يستطع الالتفات، إذ إنه سقط على الأرض ودوار فظيع ينتابه ما لبث أن أفقده الوعي..

حين فتح عينيه رأى نفسه في سرير أبيض، وقد علق (سيروم) إلى جانبه.. وسمع صوتاً يتحدث الإنكليزية بلكنة الهنود.. كانت ممرضة بلباسها الأبيض:

ـ حمداً لله على سلامتك..

ـ شكراً لك.. ماذا جرى لي؟

ـ يبدو أنك أرهقت نفسك أكثر من اللازم..

ـ احتشاء في القلب؟

ـ تقريباً.. أنت محظوظ، جارتك في السكن هي من أحضرتك.. لم تفارقك أبداً حتى اطمأنت على حالتك..

ـ جارتي في السكن؟

"في بيت الضيف هناك العديد من الجارات العاملات في الورشة العلمية، من تقصد يا ترى؟"

أغمض عينيه وهو يتذكر تلك الأيام الأخيرة من الورشة. كان يرى طيفها في كل مكان، حتى أنه رآها في الحلم مراراً.. آه كم كانت تلك السنوات حافلة بالأحداث؟ ثم استيقظ كل شيء دفعة واحدة، وبعد نحو ربع قرن؟

لم ينسها رغم مرور السنين، ولكن ذكراها كانت مغلفة بالضباب، لم يسمح لنفسه يوماً أن يزيل هذا الضباب، لينشط تلك الذكريات، رغم أنه تمنى على نفسه أكثر من مرة أن يكتب قصته معها..

أكان التقصير منه؟ لم يطارده طيفها هكذا؟ إنه يلح عليه حتى في الأحلام ليستعيد ذكرياته، بكل نبضها وحيويتها.. شعر أنه يدور في دوامة، وحطّ عليه دوار أدخله في عالم النوم..

* * *

شعر أنه يصحو في سريره وهو يرى سيدة جميلة بيدها باقة ورد تدخل عليه وهي تبتسم، إنها هي، يا إلهي، كيف أتت؟ ومن أين؟ اختفت فجأة من حياته وقيل له إنها ماتت، أمعقول أن تكون حيّة كل هذه السنوات؟

ـ عارف.. وضعك جيد الآن..

ـ نيرما؟ أنت؟ معقول؟

ـ لا تتعب نفسك، سأجلس إلى جانبك بعد أن أرتب الورود في هذا الكأس المليء بالماء..

ـ من أين جئت؟ قيل لي إنك.. إنك..

ـ متّ؟ أنا بخير كما ترى..

ـ وأين اختفيت؟ بحثت عنك طويلاً..

ـ كنت قريبة منك ولم تربي.. كنت مشغولاً بها..

ـ كنت في قلبي دائماً لم أنسك أبداً..

ـ ولِمَ لم تبحث عني؟ كأنك كنت تنتظر ابتعادي عنك.. أهذا هو الحب يا عارف؟ تحطّم قلبي حين اكتشفت علاقتك معها..

ـ أنا آسف يا نيرما.. كنت على خطأ، سامحيني..

ـ لقد قتلتني يا عارف، قتلتني.. وداعاً..

ـ نيرما.. نيرما.. لا.. لا..

فتح عينيه وهو يشعر بصورة نيرما تكاد تملأ عليه كل شيء.. سمع صوتاً إلى جانبه .. كان طبيباً كهلاً..

ـ من هي نيرما هذه؟

ـ يا إلهي، كنت أحلم إذن..

ـ كان حلماً صاخباً كما يبدو.. أهي زوجتك؟

ـ آه.. آه.. كيف حالتي الآن؟

ـ أنت تتحسّن.. تحتاج لراحة.. ليومين آخرين فقط.. زارك بعض زملائك في الورشة.. وتركوا أسماءهم على هذه الورقة..

ـ هل أحضروا هذه الورود المنسّقة في الكأس..

ـ لا.. لم يحضروا شيئاً.. الورود أحضرتها.. فتاة تبدو في عقدها الثالث جلست إلى جانبك وأنت نائم ربما لثلاث دقائق، ثم خرجت.

ـ جارتي في السكن؟.

ـ تقصد المرأة التي أحضرتك إلى هنا؟..

ـ نعم.. وقالت لي الممرضة المناوبة، أنها لم تفارقني حتى اطمأنت على حالتي..

ـ أنا لم أرها.. حدثوني عنها فقط.. يقال إنها طبيبة تدرس في كلية الطب هنا.. وتعمل في المشفى الجامعي.. لا ليست هي من أحضرت الورد..

تنهّد: ـ ليست هي من أحضرت الورود إذن.. هل أنا في المشفى الجامعي؟

ـ لا.. أنت في مشفى الأمراض الباطنة التابع للولاية..

ـ آه فهمت.. ربما كان المشفى الجامعي بعيداً..

ـ لا ليس بعيداً.. ولكن هذا المشفى أكثر أجهزة واختصاصيين معروفين من المشفى الجامعي.. هه.. أتشعر بالجوع؟

ـ قليلاً..

ـ هذه بادرة خير.. يعني أنك تتحسّن.. سأطلب منهم أن يحضروا لك وجبة خفيفة..

أكل بشراهة، وصورة (نيرما) تعاوده.. كان كثيراً ما يحلم بها.. ولكنها كانت أحلاماً عابرة.. أحلاماً يستعيد فيها أجمل أيامه معها.. وكانت تنتهي غالباً بفقدانها..

آه.. لقد شهدت هذه المدينة ذكريات جميلة لهما معاً.. كان يتابع دراسته في جامعة (عليكرة) التي تبعد نحو (140) كيلومتراً إلى الجنوب من دلهي، تقريباً.. وهناك عرفها..

وكان بيت الضيف في الجامعة هو مكان اللقاء الأول...

فبيت الضيف يستقبل الناس لأيام، وليس لأكثر من ذلك، ولكنه ظل يقيم هناك أربع سنوات متواصلة.. أوقف الريكشا وهي دراجة بثلاث عجلات يقودها سائق فقير، وهي وسيلة النقل في الجامعة وخارجها في المدينة القريبة.. ثم هبط يقصد غرفته، فرأى فتاة تقف بحيرة أمام المكتب المغلق لمدير بيت الضيف كانت أمامها حقيبتان صغيرتان.. توقف للحظات يتأملها، طويلة القامة، ربما في سن لا يتجاوز العشرين التفتت إليه مرتبكة ليرى أجمل عينين رآهما في حياته..

ـ آسفة، متى يحضر المدير؟ أنت تقيم هنا؟

ـ ربما ذهب في عمل سريع، ويعود.. أنت زائرة؟

ـ نعم.. أنا أحضّر الدكتوراه في العلوم الإسلامية، سأقيم هنا ربما لشهرين أو أكثر، للاستفادة من المخطوطات القديمة في مكتبة الجامعة..

ـ تفضلي لنجلس في صالة الطعام.. قد لا يعود المدير قبل ساعة.. ألست جائعة؟

ـ لا بأس سأشرب الشاي.. لم تقل لي: أنت تقيم هنا؟

ـ نعم، أحضر الدكتوراه في الفلك.. اسمي عارف، أنا من الشام..
ـ وأنا نيرما.. أدرس في جامعة (جواهر لال نهرو) في نيودلهي.. أهلي يقيمون في مدراس..
اقترب أحد الخدم من عارف ليهمس في أذنه:
ـ هل ستتناول الغذاء يا سيدي؟
ـ نعم.. نعم..
سألها: ـ هلي يحضر لك وجبة أيضاً..؟
ـ لا.. سأكتفي بشرب الشاي..
هزّ الخادم رأسه: ـ إذن وجبة لك، وكأس من الشاي للسيدة..
ـ نعم.. نعم
قال عارف بعد ذهاب الخادم: ـ يمكننا أن نتبادل الحديث بحرية، ليس من أحد في صالة الطعام سوانا..
ـ تقصد أن هناك غرفاً خالية.. يمكنني أن أختار بينها؟
ـ أعتقد ذلك.. أرجو أن تكون جامعتك قد أرسلت رسالة بهذا الخصوص أقصد لحجز غرفة لك هنا..
ـ نعم.. ولدي نسخة عنها..

شعر عارف بعد لقائه بها الذي استمر نحو الساعة والنصف، أنه غارق بالإعجاب بها، كانت فتاة ذكية، واسعة الثقافة لديها اطلاع كبير على التاريخ الإسلامي وخصوصاً العلوم الإسلامية بمختلف فروعها، كالفلك والرياضيات والطب والفلسفة وعلوم الحركة والأرض والكيمياء وغيرها..

كان والدها رئيس قسم التاريخ في جامعة مدراس لعدة سنوات وقد تقاعد مؤخراً، وهي أصغر الأولاد.. ولها ثلاثة أخوة وثلاث أخوات.. وقد تمكن والدها بناء على رغبتها من تحصيل منحة لها في جامعة جواهر لال نهرو لتكمل تخصصها..

التقيا مساءً على العشاء، وسهرا لبعض الوقت معاً.. ونام عارف تلك الليلة وهو غارق في حبها..

كانت جدية في تعاملها مع الناس، وشديدة الاهتمام بدراستها، وكان عارف يجلس أحياناً لساعات يراقبها عن بعد وهي تجلس في الحديقة مع كتابها، أو تدخل غرفتها ولا تخرج إلاّ في مواعيد الطعام.. ورغم ذلك كانت تسنح له فرص كثيرة للقاء معها..

بعد نحو شهر تحول الشابان إلى عاشقين لفتا نظر من في بيت الضيف ثم أنظار طلبة الجامعة، ثم أصبحا يشاهدان في جولات التسوّق في المدينة القريبة، ومجتمع (عليكرة) رغم أنه محافظ قليلاً، إلا أن الحب ليس ممنوعاً فيه..

وحين حانت لحظة مغادرتها بيت الضيف، رافقها إلى محطة القطار، وفوجئت به يصعد معها، وقد قرر إيصالها إلى دلهي بنفسه..

كان سعيداً وهي إلى جانبه، رغم نظرات الفضوليين الهنود من حوله، وقد رأوا وافداً بسحنته البيضاء يجلس إلى جانب فتاة تنتمي إليهم وهو يكاد يضمّها بعينيه..
ـ انتبه يا عارف بعضهم ينظر إلينا بغضب مكبوت..

ـ لا يهم.. رأيت كثيراً من الأجانب يتزوجن هنديات..
ـ الزوجة تختلف.. لا أبدو زوجتك لهم..
ـ في الموعد التالي، سنتصرف كزوجين..
ـ مازال الوقت مبكراً على ذلك..
شعر بأحدهم يقترب منهما.. التفت ليرى رجلاً كهلاً يبتسم في وجهه:
ـ السلام عليكم.. انتبه يا بني.. لا تتصرف كأنك لا تلحظ من حولك..
ـ وماذا أفعل يا عمّ؟ أنا أتحادث معها فقط وهذا ليس حراماً..
قال للفتاة: ـ أنا أعرف والدك يا ابنتي، أنت نيرما. هه؟
قالت مرتبكة: ـ نعم يا عم.. ومن أين تعرفه؟
ـ كنا ندرّس في نفس القسم قبل تقاعدنا.. زرتكم أكثر من مرة وكنت تقدمين لنا الشاي ألا تتذكرين وجهي؟
ـ نعم.. أنت العم فيروز.. أنت معنا في نفس المقصورة؟.
ـ لا.. ولكني سمعت تعليقات الشبان هنا وحين رأيتك عرفتك..
ـ عارف.. يحضر الدكتوراه في جامعة (عليكرة) هو من الشام..
ـ تشرفنا يا بني..
كان حديث الدكتور فيروز معهما، قد صرف عنهما الفضوليين.. وحين وصلوا محطة دلهي القديمة استأذن موصياً إياهما بالحرص، وهكذا صعدا بسيارة أجرة نحو جامعة جواهر لال نهرو في الطرف الأقصى من دلهي..
بدت مرتبكة خائفة من أن يحكي الدكتور فيروز شيئاً لوالدها.. ولكن عارف طمأنها أنه رجل رزين لا يتدخل في مثل هذه المسائل.. أوصلها إلى بيت الضيف في الجامعة حيث تقيم، وواعدها أن يزورها سريعاً..
وهكذا تكررت اللقاءات، وقد أظهر عارف لها كل جديته في رغبته في الزواج منها.. ثم تحوّلت العلاقة في اتجاه آخر بعدما استأجر شقة..
كان يجهز لأطروحة الدكتوراه وكان الوقت ملك يديه.. لذلك، ولتعلقه الكبير بنيرما، استأجر شقة صغيرة في منطقة (فيزنت فيهار) القريبة من الجامعة.. وبدأا يلتقيان فيها.. بعدما أقنعته أن يذهبا لأحد شيوخ (الجامع الكبير) في دلهي القديمة ليزوجهما بشكل شرعي تمهيداً لإعلان هذا الزواج فيما بعد..
جرت الأمور بسرعة كبيرة وصحا في أحد الأيام على طرقات شديدة على بابه..
ـ خير من الذي يأتينا في هذه الساعة المتأخرة..
ـ أنا خائفة يا عارف..
ـ لا تخافي يا حبيبتي، سأرى من في الباب، بالتأكيد هناك خطأ في العنوان..
ردّدت بقلق: ـ رأيت حلماً مزعجاً.. يا رب..
فتح الباب فوجد رجلاً مسنّاً يقف وراءه شابان وكانوا جميعهم يرتدون اللباس الهندي الإسلامي: ـ السيد عارف؟
ـ نعم يا عم.. من أنت..؟

قال بهدوء: ـ أنا والد (نيرما) ومعي شقيقاها.. شمس الدين، وأخطر..
ابتعد عن الباب مرتبكاً: ـ أهلاً وسهلاً تفضلوا..
دخلوا تابع الكهل يقول: ـ أين نيرما؟ سألنا عنها في الجامعة، قيل أنها تركت السكن الجامعي ثم تطوع أحدهم ليدلنا على بيتك..
بدا حادّاً وهو يقول: ـ معقول أنها تعيش معك؟
ـ لا تسيئوا الظن.. نيرما زوجتي بشرع الله..
قال شمس الدين بغضب: زوجتك؟ ماذا تقول؟ ومتى تزوجتها؟
ـ اهدأ يا شمس الدين.. دع والدنا يناقشه.
قال عارف متوسّلاً: ـ أرجوكم سأشرح لكم كل شيء..
عاد شمس الدين وقد انتفخت أوداجه: ـ تشرح لنا.. سنقتلك؟
شدّه أخطر ليجلس: ـ اهدأ يا أخي أرجوك..
وظلّ شمس الدين متحفّزاً صوب عارف صرخ الأب:
ـ اجلس يا شمس الدين.. كيف تزوجتها أيها الشاب، ولم لم تعلم أهلها بذلك؟
جلس صارخاً: ـ أين تلك الملعونة؟ هي في الداخل؟
عاد أخطر يشدّه وهو يقول لوالده: ـ هدّئه يا أبي أرجوك..
صرخ الأب بغضب: ـ كفى.. يجب أن أعرف وأفهم ما يقوله..
شرح له عارف كل شيء تقريباً.. ولم تزل ملامح الغضب على وجهه.. ثم صرخ على (نيرما) لتدخل إليهم، كانت خائفة تكاد تموت من الرعب..
كان والدها قد سأل أساتذتها عنها، وقالوا له إنها مجدّة مجتهدة.. تحضّر بحثها بمثابرة ودأب.. وهذا ما طمأنه قليلاً.. وحين رآها ترتجف من الرعب أشفق عليها..
ـ أما كان من الواجب أن تتزوجا بشكل طبيعي؟ تأتي إلينا وتطلبها، لقد ارتكبتما خطأ فادحاً..
ـ أنا مستعد لإصلاح هذا الخطأ بأية طريقة.
ظهر عليه الارتباك وهو يقول: ـ لا أدري ما أقوله لك.. وكيف بالإمكان إصلاح ذلك..
كان قرار الأب أن تعود (نيرما) إلى السكن الجامعي، وتعلن خطبتها رسمياً على عارف.. ثم يتم الزواج بعد حصولها على الدكتوراه.. بشرط أن يظلّ عارف في الهند حتى ذلك الوقت، ولو أنهى دراسته..
ـ أنا أتركها أمانة بين يديك، حافظ عليها، وتعامل معها كخطيبة فقط حتى يحين موعد زواجكما، أتعدني بذلك؟
ـ نعم يا عماه، أعدك..
نهض الشيخ وهو يشير للشابين: ـ شمس الدين، أخطر، ودّعا أختيكما..
كانت نيرما تبكي وهي منكبّة: ـ سامحتني يا أبي..

قال الشيخ متنهّداً: ـ ليسامحك الله يا ابنتي، وأرجو أن لا تدفعي ضريبة كبيرة لتسرعك في الزواج السري هذا..
اتفقا أن يظلاّ يلتقيان في الأماكن العامة.. حرصاً على تنفيذ الوعد.. وشغل عارف نفسه بالأطروحة، وابتعد عن (نيرما) لبعض الوقت.. ولم يجبها على رسائلها الكثيرة إلاَّ بعد مدة تجاوزت الشهر.. وحين زارها في دلهي، كانت حزينة غاضبة.. هدأها..

ـ أنا منشغل بأطروحتي يا نيرما.. ثم إنني أفي بالتزامي لوالدك..

ـ لم يمنعنا والدي من اللقاء.. أراك تغيرت..

ـ أنا يا حبيبتي، معقول؟ ماذا تقولين ومن لي سواك؟

قالت وهي تشهق باكية:

ـ رأوك مراراً مع سيدة بيضاء البشرة تسكن في بيت الضيف..

هدّأها: ـ إنها زميلة من بلد قريب إلينا، انضمت إلى الجامعة، تحضر الدكتوراه في اختصاص قريب من اختصاصي، أنا أساعدها فقط..

ـ كأنك تبتعد عني، هكذا أشعر..

ـ تعالي إلى شقتنا، أعدك أن لا نستمر طويلاً، سأعيدك بنفسي إلى سكنك في الجامعة..

شعرت أنها إن رفضت رغبته قد يبتعد عنها من جديد، لذلك سايرته، ولم تخرج إلاَّ في اليوم التالي، وقد شعرت أنها استعادته..

لم ينس عارف تلك الليلة، أبداً، بعدها لم ير (نيرما) كان قد انشغل فعلاً بالتحضير لنقاش الأطروحة.. كما كانت زميلته البيضاء تتقرب منه كثيراً وهي وحيدة في وسط غريب.. ولم يرد على رسائل نيرما المتتابعة..

وحين سأل عن نيرما بعد عدة أشهر، قيل له أنها غادرت السكن الجامعي ولم تعد.. أرسل رسالة إليها على عنوان أهلها ولم يتلق جواباً منها.. ثم استلم رسالة شديدة القسوة من أخيها شمس الدين..

((لقد قتلتها أيها الوغد، ولم يكن تصرفك معها نبيلاً، ولم تف بالوعد الذي قطعته لوالدي.. أنت لا تستحق الحياة..ولولا وضع والدي لجئت إليك لأزهق روحك..))

* * *

شعر بقسوة ما قام به.. وقد استعاد حياته معها، وأخذت الأحلام المزعجة لا تفارقه وظلّ على هذه الحالة حتى بعد سفره وعودته إلى بلاده، وفي أحد الأيام شعر أن يدها تقبض على خناقه، لتحبس نفسه، واستيقظ مرعوباً وهو يكاد يختنق..

وهاهو الآن يعاني في المشفى ويتذكرها ويحلم بها، أمعقول لأن هذه المدينة هي موطن سكن أهلها؟ أمعقول أن ذلك هو الذي أشعل الذكريات الموجعة في قلبه؟

بين الحلم واليقظة وهو يفكر بأمر الورود وخيل إليه أنه يرى وجهاً أعاد كل الذكريات إليه، لفتاة اقتربت منه وهي تبتسم مشجعة، كانت تشبه إلى حد بعيد (نيرما)..

أغلق عينيه وفتحهما فلم يرها، كأن أحلامه أصبحت جزءاً من واقعه..
"كان كأنّه يسير بين قبور وهو يفتّش عن قبر عزيز على قلبه.. سأل الحارس الكهل الذّي يدور بين القبور:
ـ أين قبرها؟ دلني عليه أرجوك..
ـ إنه هناك.. تلك المرأة العجوز تزوره..
اندفع إلى القبر وهو يبكي: ـ آه يا نيرما.. أنا آسف يا حبيبتي..
نظرت العجوز إليه بغضب: ـ تأسف؟ وما الفائدة لقد قتلتها..
ـ لم أكن أدري أنني أسيء إليها.. كنت منشغلاً بالدراسة..
ـ كنت منشغلاً بصديقتك الجديدة أيها النذل..
ـ أرجوك سامحيني.. أنا..
ولكنّ العجوز اندفعت نحوه وهي ترتجف: ـ أنت ماذا؟ أنت من قتلت ابنتي. يا إلهي كم تعذبت كانت وحيدة مفؤودة، وهي تداري عارها عنا.. كأنك كنت شيطاناً أدخلها في دائرته وتركها..
ـ أريد أن أتحدث إليها أرجوك.. أن أخاطبها في القبر..
ـ ابتعد من هنا، قبل أن أصرخ بالحراس ليحضروا ويلقوك خارجاً.. يا حراس.. يا حراس..
شعر بنفسه والأيدي تتناوشه كما لو أنه يلقى لمكان صلب ناتئ الحجارة".

* * *

استيقظ وهو يرتعش وقربه الممرضة والطبيب..
ـ لديك مشكلة حقيقية، يجب أن تنتبه لنفسك..
ـ وماذا أفعل؟ أحلامي المزعجة لا تفارقني..
سمع صوت نحنحة فالتفت ليجد رجلاً في عقده الخامس يدخل الباب وهو يقول:
ـ كيف حالك يا دكتور.. أنا شمس الدين..
صرخ مذهولاً: ـ شمس الدين يا إلهي..
كأنما كاد يغمى عليه وهو يرى شمس الدين بعد كل هذه السنوات، يدخل إليه وفي عينيه تساؤلات عميقة، حادّة..
لم يدر ما يفعل وقد جلس إلى جانبه يتحدث إليه، حديثاً كان مفاجأة لم يستطع استيعابها..
لم يعرف كيف يتصرف، ارتبك في حديثه مع شمس الدين الذي بدا أنه متلهف للقائه، فلم يظهر الغضب أو العصبية التي عرف بها..
يبدو أن الأيام غيرت شمس الدين كثيراً، ولكن لم يزوره؟ وما الغرض من هذه الزيارة؟ حرك رأسه مهموماً، يجب أن يسأله عنها، ترى ماذا جرى لها بعد أن اختفت من حياته؟
بالتأكيد لو حاول في تلك الفترة، أن يعرف أخبارها، لأمكنه ذلك، ولكنه كان مشغولاً بملاحقة تلك المرأة البيضاء التي فتنته بسحرها وجمالها، وهي من دولة مجاورة لبلده، ساعدها في أن تنهي إجراءات التحاقها بالجامعة..

وارتبط بها بعلاقة بدأت بصداقة ثم حكت له قصة وفاة زوجها بحادث سيارة، وكان لديها الجرأة فيما بعد أن تقول له "إنها غارقة في حبه" ووجد نفسه يغرق من جديد في علاقة عاطفية..

نسي كل شيء عن نيرما، ولم يدر السبب، هل هي رسالة شمس الدين إليه.. تلك الرسالة التي تلقّاها بعد عدة أشهر من اختفاء نيرما..

استعاد كلماتها القاسية:

((لقد قتلتها أيها الوغد ولم تف بالوعد الذي قطعته لوالدي.. أنت لا تستحق الحياة، ولولا وضع والدي لجئت إليك لأزهق روحك..))

أهذا هو شمس الدين نفسه الذي يزوره بكل بساطة، ويطمئن على صحته دون أن يرى في عينيه غضباً أو حقداً؟ لم يتذكره بعد كل تلك السنوات ويزوره في المشفى؟ ألأنه غريب يحتاج لمن يقدم له العون في ظروف صحية صعبة؟ أم أن شيئاً آخر وراء تلك الزيارة؟

ـ يسعدني أنني رأيتك، وطمأنني الطبيب على صحتك، وإن كان من الواجب أن تراعي نفسك أكثر..

ـ أرجوك يا شمس الدين اجلس، قل لي لم حضرت لزيارتي؟

ـ كيف تسأل مثل هذا السؤال يا دكتور؟ كنت زوجاً لأختي في الماضي، وكانت تحبك حباً يفوق الوصف.. أمعقول أن لا أطمئن عليك وأنت هنا في مدراس، بعيد عن أهلك ووطنك؟

ـ خلت أنكم نسيتموني بعد كل هذه السنوات.. ولم أكن وفيّاً لكم.. لا أدري ما الذي حدث لي..

دمعت عيناه وظهر التأثّر واضحاً عليه.. قال شمس الدين بهدوء:

ـ أرجوك يا دكتور عارف، هدّئ نفسك لا داعي أن تزداد توتراً.. سأمر بك في وقت آخر..

ـ لا.. أرجو أن تجلس.. سأهدأ، أعدك.. أريد أن أطرح عليك بعض الأسئلة..

ـ إذا كانت الأسئلة لا تسبب لك التعب، أقصد لا توترك فلا بأس، أنا جاهز..

ـ ما أخبار (نيرما)؟

ـ نيرما؟ أختي؟ معقول؟ ألا تعرف عنها شيئاً؟

تنهّد: ـ أقسم بالله، إنني لا أعرف عنها شيئاً..

ـ تبدو صادقاً.. وهذا يبدو لي غريباً.. لا بأس..

ـ هل هي بخير؟

ـ لا أدري ماذا أقول لك.. ألِى هذه الدرجة أنت مقصّر؟ أمعقول أن لا تتذكرها طيلة تلك السنوات؟

ـ شغلتني ظروف الحياة.. كنت خجلاً من نفسي وأنا أتذكر الأشهر الأخيرة في الهند، شهور طويلة مرت عليّ ورسائلها تصلني باستمرار إلى عليكرة، وهي لا تبعد عن دلهي أكثر من (140) كيلومتراً.. لم أكلف خاطري ـ كما يقولون ـ للمجيء لزيارتها والاطمئنان عليها..

ـ كنت مشغولاً بتلك المرأة البيضاء

شعر بالاختناق ولكنّه تابع الكلام: ـ مع الأسف نعم.. أغرتني بالدخول من جديد في تجربة عاطفية أخرى.. كانت تسكن قربي، وكل الظروف كانت مؤهلة لتستمر علاقتنا..

ـ لم يكن حبك لنيرما مخلصاً إذن؟

ـ أرجوك لا تعذبني يا شمس الدين.. أنا خجل من نفسي..

ـ وتزوجت تلك الأرملة البيضاء؟

ـ نعم.. ولكنه كان زواجاً قصيراً، ما لبث الخلاف أن نشب بيننا وأنا أراها تغازل أحد الأساتذة الذين يساعدونها في بحوثها، دون أن تعبأ بوجودي.. حينها أصبت بصدمة أعادتني لوعيي.. وقارنت بينها وبين (نيرما) المخلصة الوفية، فسافرت إليها في دلهي فوجدتها قد اختفت..

ـ ولم لم تبحث عنها؟

ـ أرسلت رسالة إليكم في عنوانكم هنا في مدراس ولم أتلق جواباً..

نظر شمس الدين بعمق للحظات قبل أن يقول:

ـ فاجأتنا رسالتك.. ولم نكن نعرف شيئاً عن نيرما. فبدأنا البحث عنها، واستغرق الأمر أكثر من شهر، حيث عثرنا عليها عند عمتي في (بومباي)، وكانت في حالة يرثى لها..

ـ في حالة يرثى لها؟ يا إلهي.. كانت مريضة؟

ـ كانت مريضة، بمرض لم نتوقعه..

ـ أرجوك حدثني..

ـ حسناً.. ذهبت وأخطر أخي إلى عمتي في بومباي.. لنرى حالة نيرما، ونحن نمسك قلبينا من الخوف عليها، متسائلين عن نوع المرض الذي أصابها.. واستقبلتنا عمتي (سلطانة)..

ـ أهلاً بكما يا ولدي..

زفرت بحزن: ـ مسكينة نيرما.. إنها خجلة من نفسها..

قال أخطر بلهفة: ـ وماذا جرى لها يا عمتي؟ أين هي؟ أيمكننا أن نراها؟

ـ لا تتعجل يا أخطر.. ليست جاهزة لاستقبالكما..

ـ لماذا؟ ما السبب يا عمتي سلطانة؟

ـ "نيرما" حامل يا بني.. وهي في شهرها السابع..

ـ حامل؟ كيف؟

ـ هذا هو سبب خجلها، لقد وعدتكم، وعدت والدك بالأخص أنها لن تقابل (عارف) الشامي، بعد ذلك.. ولكن إهمال عارف لها، جعلها تتنازل عن هذا الشرط، تعلم يا بني أنت وأخطر أنها زوجته شرعاً.. ولكن والدك أصرّ أن تؤجل إعلان الزواج حتى تنتهي من دراستها.. آه.. هذا ما حصل لها..

ـ وماذا كان موقف عارف يا عمتي؟

ـ حاولت الاتصال به ومراسلته، ثم استقلت القطار بعد تردد متجهة إليه في (عليكرة) وعلى أبواب بيت الضيف فوجئت به يجلس مع تلك المرأة البيضاء، وقد ألقت بذراعها حول عنقه، في مشهد فتّت قلب (نيرما)، فعادت إلى دلهي مثقلة بالحزن..

كدتُ أنفجر وأنا أدمدم: ـ ذلك الوغد..

وأكملت عمّتي وقد ظهر عليها التأثّر: ـ واشتد عذابها في الحمل، وقررت التخلص من الجنين، منتقمة لكبريائها الجريح، ولكن أخلاقها التي تربّت عليها جعلتها تعزف عن هذه الفكرة مشفقة على ذلك الكائن الذي ليس له ذنب..

ـ يا إلهي.. ليتني أقبض على خناق ذلك الوغد..

ـ اهدأ يا بني.. أختك في وضع صحي سيئ.. أنا أجبرها على الأكل، وأنا وراءها باستمرار لتنتبه لنفسها، ولكنها حزينة..

كنت أتلظّى من الغضب: ـ أمعقول أن يفعل بها عارف ما فعله؟ لم أكن أنتظر ذلك منه..

ـ هي لا تحمّله المسؤولية، وإنما تحمّلها لنفسها، تقول إنها لو انتبهت إليه وراعت متطلباته، لما التفت إلى غيرها...

قال أخطر الذي ظلّ على محبّته لها: ـ أنستطيع رؤيتها يا عمتي.؟.

ـ بالطبع يا بني.. ولكن تحادثا معها بهدوء ودون انفعال.. انتبه يا شمس الدين لا تريها وجهك الغاضب المنتفخ..

وحكى شمس الدين كيف دخل على (نيرما) غرفتها في البداية وكان أخطر يرتجف من الانفعال، كانت ممدة شاردة الذهن التفتت إليه بحب.. وسالت دموعها.. شعر نحوها بشفقة كادت تفطّر قلبه.. ردّدت:

ـ أخي شمس الدين..

ـ أنت بخير يا أختاه؟ يا إلهي.. ماذا جرى لك.. تبدين ناحلة مرهقة..

ـ أنا بخير..

ـ لا عليك يا أختاه.. ما حدث حدث.. ولن يغضب منك والدي، تعلمين أنه يحبك كثيراً..

ـ ما أشد خجلي منه..

ـ ما هذا؟ أنت متزوجة من عارف شرعاً أمام الله.. لا داعي لهذه الكلمات المثقلة بالحزن والندم.. معي أخطر، ينتظر أن أناديه ليدخل..

ـ أخطر، القريب إلى قلبي.. أين هو؟

دخل وهو يبكي: ـ أنا هنا يا أختاه.. اشتقت إليك كثيراً يا نيرما..

ـ ليت نيرما ماتت ولم تعذبكم هكذا..

وأكمل شمس الدين: ـ كان موقفاً مؤثراً بكينا جميعاً فيه.. آه كم رغبت بالقدوم إليك في تلك اللحظات، لأنتقم منك على ما فعلته بتلك المرأة الطاهرة.. يا إلهي ما أشد قسوتك..

كان عارف يستمع وهو يبكي بصمت شقّ عليه رؤية ما فعله بالصبيّة، ورغب متلهّفاً سماع بقيّة القصّة وهو واجف القلب:

ـ يا إلهي.. أنت محق.. كنت شديد الإهمال، بل كنت شديد القسوة.. أخبرني أرجوك ماذا حدث لها؟ هل وضعت طفلاً؟

ـ بقينا أنا وأخطر عندها في بيت عمتي نحو الشهر ونحن نعتني بها ونسري عنها، حتى استردت صحتها قليلاً.. ثم عدنا إلى مدراس، إلى أهلي هنا.. واعتنت بها أمي وأخواتي.. حتى ولدت بنتاً جميلة.. بيضاء البشرة خضراء العينين..

ـ لي ابنة هنا؟ يا إلهي.. وأين نيرما؟ مازالت عندكم؟

ـ لم تهنأ بالحياة مع ابنتها سوى لأقل من عام ماتت مقهورة، بعدما اكتشفت أنك عدت إلى بلادك، دون أن تكلف نفسك بالبحث عنها.. وفي ليلة احتضارها، كنا نذوب حزناً ونحن نراها تودع الحياة..

انفجر عندها يبكي كالطفل: ـ يا إلهي.. ماتت؟

قال شمس الدين بمرارة: ـ الآن أنت تبكيها، بعد كل هذه السنوات من النسيان؟

ـ اعذرني.. لم أكن أعرف هذه التفاصيل..

ـ هه.. لم تكن مهتماً.. لا أزال أذكر كلماتها الأخيرة وهي تودع الحياة توصيني بـ (ندى) ابنتها..

* * *

((شمس الدين.. وصيتي لك ندى.. أنت أخي الأكبر.. اعتن بها أرجوك اجعلها تتربى بين بناتك.. قدرها أن تعيش يتيمة، بلا أم.. ولا أب.. وإن صدف وأتى عارف يسأل عني.. وهو ما لا أتوقع حدوثه، فاجعل ندى تختار بين البقاء هنا أو الرحيل معه.. شرط أن يقسم على العناية بها، وأن لا تقع تحت رحمة زوجة أب ظالمة)).

قلت لها وقلبي يكاد ينفطر من الحزن: ـ ندى في عيني يا أختاه.. اطمئني.

التفتت نحو أبي بإعياء بالغ: ـ أبي.. هل غفرت لي؟

ضمّها إلى صدره وهو يجهش: ـ ليغفر الله لك يا ابنتي.. يا أحب الناس إلى قلبي..

ـ أنت تبكي.. أول مرة أراك تبكي فيها.. لست أستحق دموعك..

ـ لا يا ابنتي.. أرجوك ستظلين الأثيرة على قلبي.. ريحانتي الصغيرة..

ـ أين ندى؟ أريد أن أراها..

أحضرت لها ندى الصغيرة.. ناغتها وداعبتها وهي تحادثنا وتطلب منّا السماح وتنكبّ أحياناً على يدي والدي تقبلهما.. ثمّ شدّت ندى إليها وأسلمت الروح..

شعر عارف أنّه يكاد ينهار من الحزن والخجل من نفسه:

ـ يا إلهي ماذا فعلت حتى ارتكبت ذلك الإثم الفظيع.. أين ندى الآن؟

ـ زارتك في الصباح ووضعت لك هذه الورود..

ـ يا إلهي.. هي من وضعت هذه الورود.. يا إله السماوات، لي ابنة تعيش بعيداً عني، وأنا الظالم القاسي الذي قتل أمها ويجهل وجودها؟

ـ مازالت تحتفظ بمذكرات والدتها، وهي تعرف عنك الكثير، ودوماً تسألني عنك، وتقول أنها أرسلت لك رسائل كثيرة عبر (الانترنيت) بعدما حصلت على عنوانك من الشبكة السورية.. بل وتقول لي دائماً أن رسائلك إليها، فيها عاطفة كبيرة، وأنت تبدأ تلك الرسائل باسم يا ابنتي العزيزة..

ردّد مذهولاً: ـ ندى التي تراسلني من الهند؟ هي ابنتي إذن.. يا إله السماوات.. تلقيت منها رسالة تطلب مني أن أقرأ رسائلها جيداً كأب لها، وان أجيبها على هذه الرسائل.. كيف لم يخطر في بالي شيء؟ كيف لم أتذكر نيرما، مع أنها ذكرت اسمها مراراً في رسائلها.. يجب أن أراجع تلك الرسائل.. ولكن أين ندى الآن؟

ـ لا تتعجل الآن.. ستراها.. ولكن يجب أن تسترد صحتك..

* * *

كانت وقائع لا تصدق تمر أمامه كشريط سينمائي، أرهقته حوادثه.. عاش وحيداً في بلاده، لم يتزوج، مشهد زوجته البيضاء تغازل أستاذها في جامعة عليكرة.. لا يكاد يفارقه.. دون أن يتذكر نيرما خلال كل تلك السنوات..

استرد قوته، ودخل غرفة الحواسب في المستشفى، يفتح بريده الإلكتروني ليراجع أرشيفه الغني برسائل (ندى) فاكتشف أن الفتاة تخاطبه فعلاً كأبيها، وتتحدث عن أمها المتوفاة بحب، والتي كانت مخلصة وفية لزوجها المسافر.. نفس قصته، كيف لم ينتبه إليها؟ يا له من مغفل؟

انتظر ليومين حضور شمس الدين وندى ولم يأت أحد.. شعر بالقلق وأخذ يزرع الممر جيئةً وذهاباً..

قالت الممرّضة: ـ المشي يفيدك يا دكتور عارف.. يمكن الخروج للحديقة، أتريد مساعدة؟

ـ أنتظر أناساً.. سيأتون لزيارتي..

جلس قرب الباب.. وهو يرمق الناس الذين يروحون ويجيئون.. وشرد في البعيد.. وفجأة دخلت فتاة في مقتبل العمر، تحمل أزهاراً، شعر بدوار وهو يراقبها، كأنه يرى (نيرما) تتجسد أمامه.. نظرت حولها بتردد ثم تابعت سيرها في الممر دون أن تنتبه له.. كانت ترتدي لباساً هندياً تقليدياً، وهي تحمل الأزهار بحرص.. همس بانفعال.

ـ ندى.. ابنتي..

توقفت الفتاة ثم التفتت وقد غمرت وجهها إشراقة الحياة.. واندفعت إليه. وهي تبكي:

ـ أبي.. أنت بخير والحمد لله..

ـ ندى.. ابنتي.. لا أصدق أنني أراك بعد كل هذه السنوات، أن أكتشف وجودك يا حبيبتي، سامحيني، سامحيني يا ابنتي لم أكن أباً جيداً..

ـ يكفي.. أرجوك.. دعني أشم رائحة الأبوة فيك.. علمتني أمي أن أحبك لم تفارقني مذكراتها التي تحكي قصة حبكما..

ـ آه يا إلهي.. لست أصدق نفسي، كنت أحلم في الأيام الأخيرة بضمك إلى صدري، وأنت جزء من أغلى حبيبة فقدتها بطيشي ولا مبالاتي..

صحا عارف، ليرى الناس المجتمعين حوله يراقبون المشهد بتأثر، وقد شعروا بعمق تلك العاطفة الظاهرة على وجه الأب والابنة..

والتف حوله شمس الدين وزوجته وبناته وأخطر، وبعض أخوات (نيرما).. في مشهد حزين وقد حضروا جميعاً لاصطحابه إليهم..

حضر الدكتور عارف، الأخصائي في الميكانيك السماوي إلى مدراس ليشارك في ورشة، ولم يكن في ذهنه أن تخرج ذكرياته التي عاشها في الهند عن صمتها بكل هذا العنفوان..

اكتشف وجود ابنة له، من زوجة غدر بها، ونال جزاءه بالحرمان من عاطفة المرأة لفترة طويلة في حياته، فلم يقتنع بالزواج بعدها..

وعاش في بحوثه ودراساته وكتبه.. ثم اكتشف بعد حضوره إلى هنا، أن تلك الزوجة التي غدر بها، سامحته وأعطته كنزاً أعاد إليه الحياة من جديد..

كانت فكرة اصطحاب ندى معه إلى الوطن ليست سهلة، فكيف سيحكي للناس عن زواج ترك ثمرة أهملها كل هذه السنوات..

أخبر أخته الكبيرة، أقرب الناس إليه، على الهاتف كل شيء، فقالت له بعد يومين مطمئنة..

ـ تعال يا عارف ولا تقلق.. رتبت الوضع جيداً، لن تجد استغراباً من أحد.. أنا في شوق لرؤية ندى.. لا تتردد يا أخي ولا تقلق.. الكل عندنا تفهّم ما جرى..

ـ وماذا عن الناس الذين يعرفونني؟

ـ سيتأقلم الناس مع وضعك، وأنت لا تخالطهم كثيراً.. لا تدع ندى تعيش بعيداً عنك..

ـ مستحيل يا أختاه.. ندى لن تفارقني أبداً..

ودعوا ندى بالبكاء في مدراس.. ووعدهم عارف بالمجيء لزيارتهم.. وأقلعت الطائرة في رحلتها إلى الغرب، وفي داخلها رجل وجد نفسه بالعثور على ابنته.. فتاة حلمت بوالدها طويلاً حتى تحقق ذلك الحلم بعد طول صبر.

❑❑

أجملُ الأوقات

وصال سمير

سلمى حلوة، كحلوى العيد في فم الفقير.

منحتها الطبيعة ربيعها، وحباها الجمال عبقه.. فاختالت زهواً.

عيون الآخرين نبع زلال، تستقي منه الصبية، ما شاءت من خمر الحياة. تفرح، تتقافز كعصفور دوريّ في يوم شتَائي مشمس، تزقزق، وهي تصغي للكلمات العذبة، تتدفق عليها كشلال من نور.

أدركت الشابة كلّ هذه القدرة.. واستخدمتها في كلّ مرّة، تريد بها ممارسة لعبتها الشقية.

كثيراً ما كانت تستند بذراعيها إلى سور شرفتها، وتنظر إلى البعيد وكلّما لمحها شاب، فقد توازنه، وكاد يتعثر في مشيته، وهو يعيد النظر إلى تلك الواقفة كملاك أبيض لا يبالي بمن ينظر إليه.

وما أن تراها امرأة حتى تبدأ بتأملها، وكأن الله خلقها رمزاً لجمال بكر.

سلمى شقراء لوحتها شمس صيفية.. لها عينان زرقاوان واسعتان مشبعتان بأسرار حياة قادمة.

كثر عشاقها.. وكل منهم، يتقصد المرور، على الرصيف المقبل لشرفتها، عله يحظى بنظرة خاطفة منها.. بعضهم شبهها بمصباح ذي وهج حارق.. وشبّه عشاقها بفراشات ما إن تقترب من مصباحها حتى ـ تحترق وكم.. حلم الرجال بهذا الاحتراق!!

ضاقت بها زوج أبيها.. فتفننت بإبراز فتنتها.. تختار لها الملابس التي تظهر قامتها الفارعة، وخصرها النحيل، كي تبدو أكبر من عمرها الحقيقي. ونجحت في مهمتها.. حين رمتها لأول شاب يطرق بابها، وبذلك حرمتها من إعجاب الآخرين بها.. ذلك الإعجاب الذي كان غذاءها اليومي.

زُفّت إلى شاب، لا تعرف عنه شيئاً.. وعادت من شهر عسلها كما ذهبت.. كانت تخاف منه، ولا تطمئن إليه.. ضربها حين أحسّ بابتعادها عنه وهي ابنة الخامسة عشرة، أعلنت رفضها له بكل صوره وألوانه.. أخذ منها كلّ ما يريد تحت سياط الغضب والعذاب.

إلى أن جاء يوم، أعاد الابتسامة إلى شفتيها.

رأت الرجل الآخر.. الذي يشبه أباها.. بوسامته، ونظراته الحانية.. وقد قارب الخمسين من عمره..

ارتاحت لبسمته التي ارتسمت على شفتيه وهو يتأمل جمالها، ويغرق في زرقة عينيها.. وكان يقف في عتبة مكتبه.. وقد هدّه التعب. تسمّر في مكانه، دون أن يعير سكرتيرته أي اهتمام..

تنبّه لابتسامتها المستطلعة.. تابع خطوه.. جلس بحذاء مكتبه.. وهو غارق في حلمه.. ينتظر قهوته، ويصغي إلى دقات قلبه التي كادت تخرج من صدره، وهو يتابع خطوات الحلوة ـ وهي تتقدم نحوه لتصافحه، وتترك في أصابعه رعشة، رسمت له أياماً، مسروقة من الزمن.. تناسى فيها فشله في تجارته.. وضياع الصفقة الأخيرة، التي عقد عليها الآمال.

تساءلت الصبية ابنة العشرين:

ـ ماذا يريد هذا الرجل الغريب مني؟!!

استيقظت الأنثى الغافية في أعماقها.. وأخذت تتأمل بدورها قامته الفارعة، ورجولته الآسرة، دون أن تعطي للخجل حظّاً في تلك اللحظات التي دبرّها القدر. هتفت:

ـ لن أهرب من نظراته، التي غدت شفاهاً تقبل عينيها وشفتيها. تمنت ألا يغادر المكان.. تمنت لو يتوقف الزمن، وتنمحي السكرتيرة كي تنعم بهذا المشهد المتفلت من زمن الخلود. أصغت لدقات قلبها الهائج.. واستسلمت لجمال المفاجأة.

ظلّ يتأمل وجهها وهو يحتسي فنجان قهوته.. ولسان حاله يهتف:

ـ لم يبق أمامي سوى الحب، ألتجئ إليه كقط هارب من زمهرير الشتاء. مرّ زمن طويل، وأنا أمارس عملية هروب مستمرة. العمر طواني بين جناحيه.. فشل في التجارة، وفشل في بيتي.. والصقيع يغطي قلبي، يغطي عقلي، ويغطي جسدي. والآن أراها أمامي كاسحة ألغام، قادرة على إزالة الألم المطبق على روحي.. فلماذا أهرب منها؟

استرخى في جلسته، تنفس الصعداء، واستسلم لأشعة شمس ناعمة، داعبت مشاعره، وشاركته قهوته.. قطعت السكرتيرة لحظات وصال روحاني.. حين أيقظت الاثنين من غفوتهما.. فوجدا نفسيهما مجبرين على مغادرة المكان.

في المنزل، مسحت سلمى دموعها، غير مصدقة كلّ ما حدث. ولم تدر سرّ تلك الدموع، المنهملة بلا انقطاع من أعماق قلبها.

رفعت وجهها إلى السماء، وشكرت ربّها على ما منحه لها.

كانت قريبة جدّاً منه. بعيدة عن كذبها ومراوغتها.. فتشت عن سلمى الشقية فلم تجدها.. أحست أنها امرأة ناضجة، تفكر برجل كهل.

أمّا هو فقد ترك لخياله العنان. وسمح لقلبه الظامئ للحياة، أن يعبر عن نفسه، وأن يتحدث كما يشاء. سمعه يناديها باسمها، ويناجيها بإحساس رهيف قائلاً:

ـ أراك أمامي حقيقة كصوت القدر. أناديك وربما كنت الآن تسمعين ندائي.. وتصغين لمناجاتي.. كم أتمنى أن تأتي!!

كبرت أنا.. وأنت مازلت شابة تحبو في مدارج الحب، فماذا أنا فاعل أمام هذا المصير؟

ربما سأظل ذلك العاشق، الباحث في الشوارع، عمن أحبها قلبي.
لقاؤنا.. خالد ومحفور في قلبي.. أشبك ذراعي، فيذوب طيفك بينهما.
لن أراك في بيتي.. ولن تشاركيني رغيف خبز ساخن. ولكني سأكون ملكك وحدك.. وسوف تتسللين إلى حلمي.. فأراك أمراً مذهلاً لا أدري كنهه.
صحت سلمى من نشوتها على صوت زوجها الجائع، يحثها على الإسراع في تحضير الطعام. وصحا على صوت زوجته تعكر مزاجه بثرثرات لا تنتهي.
لاح خيالها، فابتسم لطيفها الآسر، وتناسى المرأة الواقفة أمامه.
دخلت سلمى مطبخها سعيدة هانئة.. وكأنها ولدت ولادة جديدة لا مكان فيها للألم..
عادت إلى أيام مراهقتها.. التي قادتها إلى رجل لا يرى فيها سوى جسدها الجميل.
لم يحاول أبداً، التسلل إلى أعماق روحها، ليقف على مشاعرها المضطربة.. بل تركها لفراغ ملأ خلايا جسدها.
دق قلبها كأجراس الكنائس حين لمحته من جديد يقف أمامها. أخفت اضطرابها وراء ابتسامتها المضيئة. لم يقترب منها، ولم يحاول لمسها، بل اكتفى بالنظر إليها. ليشبع روحه بتلك المرأة، التي سكنت خياله.
خطا الاثنان خطوات كثيرة بحذر شديد. وكانت تعود من جولتها، لتبكي دون توقف.
اختلطت المشاعر في صدرها.. ندم ونشوة آسرة.. فرحٌ وحزنٌ دفين.. دموع وآهات خفيّة.
سافر هو إلى البعيد، وعانت هي من وحدتها.. وأدركت أن لا فائدة من الاستمرار في عذاب من نوع جديد.
وحين عاد من رحلته الطويلة، لمح عتاباً مستقراً في نظراتها الشاردة، ورفضاً لكل ما رضيت به من قبل.
أحسّ بجفائها، ولم يعرف كيف يعيدها إليه، اعتذر عن تقصيره كثيراً.. ولكن اعتذاراته جاءت متأخرة..
ابتعدت عنه، وهي مازالت تعشقه.. ولكن لا فائدة من البقاء مع حبيب، تكثر أسفاره.
في بيتها احتمت وراء سور من العبادة. صلاة وصيام، وبعدٌ عما يذكرها بأيامها معه.
في الصباح الباكر تستيقظ لأداء صلاة الفجر. تتلو آيات من الذكر الحكيم.. بها وحدها تعثر على السكينة والاطمئنان.
وظلّ هو حائراً يلوب في الطرقات غير مصدق بعدها عنه.. هل أحبت شاباً غيره؟ كان عقله ينوس بين الشك واليقين.
لاحقها في ذهابها وغيابها.. فلم يلمح سوى النقاء، يطلّ من نظراتها كلما التقت عيناه بعينيها. كانت تراه وتسعد برؤيته من بعيد. ولكن صدق سلوكها منعه من الاقتراب منها. من حبّه الكبير، استقت حباً كبيراً للآخرين.
وجوده في ذاتها.. أعاد لها الاستقرار الروحي والتوازن النفسي. وكان أجمل يوم في حياتها حين خرجت إلى الشارع، وهي محجبة. وقد أخفت فتنتها بلباس طويل، يصل حتى كعبيها. نسيت التبرج.. فرآها ملاكاً يمشي على الأرض. اطمأن قلبه، وتلاشت الشكوك من صدره العاشق..
إذن.. اختارت عشقاً من نوع لا يثير احتجاجه.. اختارت طريقاً، يريح أعصابها التي أنهكها الفراق.
أعجبه إيمانها. وتمنى أن يصل هو أيضاً لما وصلت إليه من عبادة ربها وعشقه..

صلّى.ز وصام.. ولكن خيالها لم يبارح مخيلته.. ظلّ يلاحقه في قيامه وقعوده. يراها وهو صائم.. ويلمحها تبتسم له عند السجود.. لم يستطع نزع عشقها من قلبه رغم مرور السنوات.. وصارت لحظات العبادة من أجمل أوقاته. فهو يتحد مع السماء الزرقاء.. داعياً الله أن يديم ذلك الخيال النقي.. الذي ملأ حياته سعادة.

❑❑

سائد

رياض طبرة

مضى يومان على غياب سائد عمر عثمان ولم يكلف أحد نفسه بالسؤال عنه، ليس لغياب سائد عن البيت أي معنى، ليس لأنه الولد الخامس بين عشرة أخوة ذكور من أب وأم واحدة، ولا لأنه لا يعمل شيئاً غير تجاهل أيام عمره وهي تكاد تصل إلى الثلاثين، بل لأن وجوده الدائم في المنزل صار مدعاة لأمنية غالية: أن يروه خارج هذا السجن الاختياري الذي أوقع نفسه فيه، حتى غدا أثاثاً غير متميز عن أثاث البيت.

الأم التي لا تمل أولادها ملت وجود سائد كقطعة ثقيلة أمامها، كيفما اتجهت عانت من ظلها، ومهما تجاهلت وجوده فهو على الأقل في هذه المثابرة على مشاهدة التلفزيون ما يجعلها أمام خيارين: إما أن تكلفه بعمل منزلي لا يليق بالرجال، وهو لا يرفض ذلك بل ربما تمناه وإما أن تظل صاغرة على الرغم من تأفف رب الأسرة أو أحد أفرادها من هذا الاستفراد بالجهاز الشائق..

الأب بدوره ضاق ذرعاً بسائد حتى نطق جملته الأخيرة "فالج لا تعالج" وارتاح لهذه المقولة كي لا يظل سائداً جرحاً نازفاً في حياته، أو هماً قابلاً للتزايد وليس للتناقص على العكس من كل الهموم التي تبدأ كبيرة ثم تعود فتتلاشى.

ولأنه أي الأب قدّم ما عليه تجاه ابنه المتعلم حامل الشهادة الجامعية ركن إلى تجاهل وجوده في المنزل حتى بات لا يحسّ به، ويتعايش مع هذه الحالة بتجاهلها تماماً.

الأخوة ليسوا كذلك، فمنهم من يحمل لسائد كل مودة وتقدير على صبره، ومنهم من يلومه كما لو أنه المسؤول الوحيد عما آلت إليه أموره..

مع ذلك، هذا الغياب وليومين متوالين وفي واقعة غير مسبوقة لفت الانتباه من جديد إلى سائد وبطالته الدائمة وقعوده عن أي عمل مفيد أو مجد اللهم إلاَّ هذه الاستزادة الدائبة من المعرفة عبر التلفزيون، أو ما يقع بين يديه من إصدارات جديدة أو صحف..

المهم أن سائداً تحول بين عشية وضحاها إلى مشكلة الأب والأم والأخوة، مشكلة من نوع جديد، أين هو؟ وماذا وراء هذا الغياب؟ ولماذا لم يَدعْ ولو خبراً واحداً أو إشارة تدل على غيابه أو تفسره؟..

قلق العائلة تحول إلى هواجس تبعث على الحزن، الأم ذرفت دموعاً حارة، هو ابنها أولاً وأخيراً وكيفما كان، في سعده ابنها، في نحسه ابنها، في نجاحه وفي إخفاقه، في حضوره وفي غيابه لكنّه في هذا الغياب استأثر بكل عواطفها، جيّر اهتماماتها كلَّها لصالحه، بل اهتمامات أفراد العائلة بكاملها.. هو الآن نقطة المحرق..؟
نهارات الأسرة أمست ثقيلة كثقل الانتظار، فكيف بلياليها وما تحمله من كوابيس مستحدثة، بفعل أسئلة باتت لا تجد جواباً، غير التضرع إلى الله أن يكشف هذا الغم ويبعد هذا الحزن.
بعد اليومين الماضيين تحولت الأسرة إلى خلية نحل، في سعيها لمعرفة مصير ابنها، منهم من ذهب إلى المشافي، ومنهم من ذهب إلى المخافر ومنهم إلى الشواطئ ومنهم إلى بيوت الأهل والأصدقاء والمعارف، والجواب واحد لا شيء غير المجهول، يحيط بمصير سائد، وغموض يلّف هذا الغياب.
في هذا المناخ تردد في الحي أن سائداً معتقل، وراحت الألسن تجتهد في اختيار تهمة سياسية، أو دينية، مناسبة وكلما أخفقت واحدة من التهم في الإقناع صدرت أخرى حتى بات سائد قضية حي بكامله.
يستيقظ الحي على سؤال وحد، وينام على اجتهاد يريح الأعصاب، ريثما ينبلج الصباح الذي ربما أجاب الجواب المطلوب.
في صباح اليوم السادس لغياب سائد توقفت سيارة أجرة أمام المنزل، ترجل سائد منها يحمل متاعاً بسيطاً وعلباً من الحلوى، كادت الزغاريد تنطلق والأصوات تتعالى مبشرة بقدومه وأخذت الجموع تتدافع باتجاه منزل العائلة الذي غصَّ بالفضوليين قبل أن يغصّ بالمهنئين بالسلامة..
لكنَّ سيارة أخرى فرقت الصفوف ودون استئذان من أحد أخذت سائداً ليجيب عن سؤال طرح عليه وعلى أهله، هل كان غيابه وهذه الضجة احتجاجاً على البطالة ومن يقف وراء ذلك؟ أم أنه غياب لم يشارك فيه غير سائد نفسه؟

❑❑

هبة النهر

إبراهيم سليمان نادر

لأجلِك أنتِ أنشد
يا (هبة الخير)

لا يزال الشعاع الأحمر يسيل من القرص المعلق ويسقط على قمم الأشجار فتكتسي ذؤاباتها بلون بني غامق.
ومض في السماء تنقلب الحياة بعده إلى لا شيء.
نعم. كانت الحياة الأولى مغشوشة لم أستطع متابعتها بذهني المشوش أيضاً كنت طفلاً لا أفقه شيئاً مما حولي، سوى أن أسمع الرجال، الكبار في السن، المتخمة بطونهم تجربة ومعرفة.
كانوا يتحدثون عن صبية صغيرة، اختفت في سحب دخان كثيفة، وعن قبائل ودول معتدية، وأخرى متحالفة مع بعضها، وثالثة احتلت أو تجزأت. خرجت من الدويلة دولتان، ومن الإمارة أربع ممالك، ومن المقاطعة الصغيرة والشريط الحدودي جمهوريتان، إحداهما ديمقراطية والأخرى شعبية، ومن الشعب الواحد شعوب عدة من الأمم.
كلمات متقاطعة ومتداخلة لا حدود لها إلا في ضمير الغيب. ما كنت أفقه شيئاً من هذه التفاصيل إلا ما علق بذهني وقتها كان أكثر مما أتوقع، ألا وهو صورة الصبية التي ضاعت يومها وأنا طفل.
تصورت أن الأمر يختلف كثيراً من الولادات.
امرأة تلد، فتلد هذه ولداً يولد من امرأة أخرى بعد حين، وهكذا كنت لا أعرف بالضبط ما تعنيه كلمة (شعوب) أو (أمم)، لكنه خيل لي أن الأطفال يتكاثرون بفعل الرعد، رعد الطائرات أو رعد الشهوات العنيفة في طفولتي كانت سعادتي لا توصف عندما ألتقط ولادة طفل أو شعب أو مملكة. كنت أشعر بالقلق والضجر عندما تنقطع عني أخبار الولادات.
كان خوفي يدفعني إلى التكتم على هذا القلق، فعرفت أن التكتم له مرارة الموت.
توقفت عن مواصلة التقصي عن أخبار الولادات وخرجت بعدها أفتش في ساحات وأزقة الحي، أبحث عن إنسان أي إنسان يقول لي كلمة واحدة، أية كلمة.

يومها ما تركت زقاقاً ولا ساحة متربة إلاَّ دخلتها، وما تركت عجوزاً أو شيخ طريقة إلا وتعلقت بثوبه لأسأله عن أبناء الولادات، لكني لم ألتقط كلمة تعيد لي توازني الضال.

لقد فقدت التوازن منذ طفولتي.

قبيل موت جدتي بخمس سنين قال لي أبي: (أنت عفريت ولست ابني، لست من سلالتنا، صلتك بالعفاريت قوية من زمان).

بكت أمي حينها بطريقة غير متعمدة. كانت تبكي إذا ما رأتني أتلذذ بامتصاص بيضة أسرقها من قن الدجاج.

كانت تطلب مني وأنا صغير أن أصب بعض اللبن في الإناء المخصص للكلاب، ولكني بدلاً من ذلك أحمل عصا غليظة وأهوي بها على رأس أكبر تلك الكلاب.

انتابني هوس غريب أن أطارد الكلاب، ما إن تبزغ الشمس حتى أرتدي سروالي الوحيد المرقع وأبدأ بالطواف والبحث في تلك الأزقة وأمامي تجري بأقصى سرعتها عشرات من الكلاب، يصطدم بعضها بالبعض الآخر وكأنني عاصفة هوجاء تسوق أمامها غيوماً مثقلة بالماء.

كان منظري يثير الرعب، وكانت أمي لا تعرف غير البكاء كلما سألها أحد عني.

كانت المسكينة تسقطني من حساباتها عندما تحصي أبنائها الآخرين العقلاء.

أقر واعترف أنني كنت يومها مثيراً للتقزز والرعب والشغب.

في صباح يوم ما، لا أذكر تأريخه، استيقظت فزعاً من حلم لا أذكره، وقبل أن تمتد يدي لكسرة الخبز وإناء الدبس الأسود، انطلقت مرعداً باتجاه الكلاب كانت تتحولق حول كومة قمامة قبالة باب البيت، ما إن لمحني بعضها حتى جن جنونه، وبدلاً من أن تركض هذه المرة منهزمة أمامي، توجهت نحوي غاضبة مرعدة، ولكني بقيت صامداً كالطود العظيم.

التقطت قضيباً من الحديد والتحمت بهذه المجموعة المسعورة كفارس مغوار، أضرب ذات اليمين وذات الشمال والحي كله ينظر إليّ بذعر واستياء.

استطعت خلال دقائق أن أمزق هذا الجمع المسعور وأصل إلى زوجين من الكلاب كانا هما هدفي.

في الحقيقة ظلا في مكانهما.

يا إلهي...!!

كان الكلبان قد تزاوجا في الليل وبقيا مرتبطين ببعضهما ارتباطاً عضوياً، ما إن بلغتهما حتى هويت بقضيب الحديد على مؤخرتيهما بكل قوتي. سال الدم وعوى الكلب الذكر عواء مرعباً وركض على قدميه الأماميتين في حين قفزت الكلبة فوق حائط صغير مجاور وركضت مذعورة فوق أسطح المنازل.

كان جسدي يتصبب عرقاً عندما عدت إلى البيت.

رفعت أمي إناء الدبس وأشاحت بوجهها عني وهي تخفي دموعها. غفوت في الظل ولم أستفق حتى الغروب.

علمت بعدها أن الكلب قد انقطع عضوه والكلبة اختفت إلى الأبد. أخذني العجب وتساءلت: (لماذا يشعر الرجال بالخوف؟).

كان أبي يضع وشم جده على النعاج بقضيب مقوس من الحديد، يحميه على النار إلى درجة الاحمرار، ثم يضعه بحدة على جبهة النعجة فتصرخ مع رائحة شواط الجلد وترفس بعنف عند ملامسة القضيب لجبهتها، ولكنها ما تلبث أن تستكين بعد دقائق من ضغط القضيب.

ذروة الألم، وذروة الخوف، ثم ساحة فسيحة للطمأنينة والهدوء والثغاء المبتهج، حيث لا شيء يدعو إلى الخوف بعد ذاك.

كانت الصبية التي اختفت في دائرة الدخان أطول مني، تنكمش في ثوب عريض واسع الصدر يكشف عن جزء كبير من صدرها الذي لوّحته الشمس.

كانت دائماً تطلق ضفائرها إلى الخلف وتسير أمامي حافية القدمين، نحيفة الأصابع، دقيقة الساقين، لكنها صلبة رصينة الخطوات على الرغم من حرارة الشمس والحصى الناعمة في الزقاق ولا تحفل بشيء.

كانت الصبية معلمي الأول، تعلمت منها الكثير في تلك السنوات الموغلة في القدم.

تعلمت منها وحشة الليل، والبكاء بصمت والصبر والمكابرة الحية والتمسك بالألم والضغط عليه في القلب بشدة.

تعلمت أن أدع أقاويل الناس تدخل في تلك الأذن وتخرج من الأذن الأخرى.

تعلمت أن النصائح التي يبديها الكبار هي براميل امتلأت بالقمامة والترهات.

تعلمت أن أقول (نعم) عندما أريد ذلك فقط.

كان الحي الذي يقوم فيه بيتنا يطل على النهر. كنت أتبعها حين تقترب إلى الضفاف، وكنا لا نحتاج إلى أن يشجع أحدنا الآخر، بل كل ما نحتاجه هو أن ينظر أحدنا إلى الآخر فيتحفز.

وقتها لم ينبت الشعر في ساقي بعد، رغم الزغب الأصفر الكثيف. كان هذا يبعث الأشياء في نفسها ويجعلها في خيبة كل مرة.

كانت لها ركبتان صغيرتان بارزتان، وكانت تعتمد إظهارهما بشكل سافر كلما اقتربنا من حافة النهر قائلة: (متى تصير رجلاً؟)، ثم تتقدم أمامي عدة خطوات أخرى وهي ترفع ثوبها العريض وتكوره إلى الأعلى حتى أستطيع رؤية سرتها الواسعة، بعدها نتوقف متلاصقين نتطلع إلى ظلينا المتطاولين على صفحة الماء وهما يتأرجحان مع التيار والفلوات المنحدرة بسرعة، يستطيل أحدهما ليقصر الآخر تباعاً.

كانت صفحة الماء صافية الزرقة حتى نكاد نرى قاع النهر العكر.

تنحني هي فوقي، فيمتزج الظلان ببعضهما عندما تكون الشمس قد انحدرت صوب المغيب وحيث يكون بإمكاننا أن نرى على صفحة الماء تلك السلسلة الحمراء التي لا تنقطع من تلك البيوت العتيقة التي استطالت هي الأخرى وانعكست على صفحة الماء على هيئة مثلثات سود ينبثق بعضها عن الآخر بامتداد الشاطئ.

هكذا كانت تبدو لنا صورة الجانب الغربي من المدينة. صورة حي آيل للسقوط معكوس على صفحة الماء المنساب قبالته بوهم.

مر وقت طويل على ذلك، أتت فيه الليالي المتعاقبة والنهارات الكئيبة على الكثير الكثير مما كنت متحفظاً به في الروح من تفاصيل ولعب وهواجس متناقضة تلتهب كلها الآن بلظى تلك الصورة المنعكسة على صفحة النهر.

كل الذي أذكره الآن أنني عندما كنت أغمر جسدي في ماء النهر وأشعر ببرودته معتقداً أنها الوسيلة الوحيدة المتبقية لإطفاء النار الملتهبة في الرأس.

كلما فعلت ذلك وجدت أن النار تزداد لهيباً. إنه رأس طفل يظل مشتعلاً بما لا يألفه.

لقد رأف بي النهر، ومنحني تلك الدهشة من عمق انحداره حيث كنت أقف، أسرتني هبته وزرقته المتفجرة بالمكابرة العذبة وهو ينساب مثل الضوء الشفيف نحو الجنوب البعيد، حيث يظل ممسكاً بانسيابه الرقراق حتى يتلاشى في الخليج، أو حتى يخترق زرقة البحر فيصبح الفصل بينهما مستحيلاً.

اليوم عدت إليه ثانية، بعد أن انقضت بضع سنين. عدت إليه وبي وجل يطوح بي، وعشق خرافي يعصف بي بين لحظة ولحظة.

هذا النهر العنيد المتصابي عدت إليه وأنا مثقل باليقين القاطع، إن موجاته العنيفة هذه، وحركته المراوغة والتي هي السحر بعينه، هي التي التهمت الصبية وليست سحب الدخان التي نسجتها أمخاخ الشيوخ والعجائز الخرقة.

يومها تأكد لي أن هذا النهر لن يشيخ أبداً، وهباته لا تتوقف، وأن حركته وفلواته لا تفتر ولن تهدأ أبداً.

هو.... هو..... يبدأ من آخر الدنيا، كما يخيل للناس. من قطرة ثم قطرة، ومن نبع بعيد ثم نبع، حتى يختلط النبع بالنبع، والقطرة بالقطرة، ويصبح كل شيء كما هو لآخر الدنيا حيث يتلاشى بسحر أخاذ في أحضان البحر المديد.

❑❑

هواجس شخصية

محمد باقي محمد

* بداية النهاية:

إذن فهي النهاية يا حسن! وها أنت تقف في حضرة الموت عجوزاً متداعياً وسقيماً، فيا لها من نهاية! سبعون عاماً! سبعون عاماً تشكّل خطاً مستقيماً بين قطبي الولادة والموت، وعلى حواف هذا الخط تناثرت الرغبات والأحلام المنكسرات، فيما تناهبت الخط نفسه الهواجس والأحزان الصغيرة، سبعون عاماً من الإقدام الإحجام، من الاندفاع والانتظار والترقب! وها أنتذا بعد سبعين عاماً، تُفاجأ بأكثر الحقائق ثباتاً في حياتك:

الموت!

ردح مديد من الزمن ليكتشف المرء ـ في آخر المطاف ـ أن النصر ترب الهزيمة في معركة كهذه!

أية حماقة يا رجل، وأية عذابات!؟ فأن تحمل صليبك من سورية إلى فلسطين، ومن فلسطين إلى العراق، إلى إيران، لتعود في النهاية إلى سورية، من غير أن تنسى المرور بتركيا، حماقة ما بعدها حماقة! وإلاَّ فما الاسم الذي تقترحه لمعركة تستمر سبعين عاماً في سبيل رغيف من الخبز، وينأى!؟ أن تشتد قامتك للنهوض مع بداية قرن، وهاهي تكاد تناطح نهايته، ثمّ ربي كما خلقتني!

حسناً! بمَ تجيب السائل عن هذه الرحلة!؟

أتقول: في واحدة من لحظات الغفلة تكاثر الأولاد، وانفتح عليك ألف باب!

رباه! وأي أولاد!؟ في الدراسة وما أفلحوا، ولم يثبت أحدهم في عمل أكثر من أشهر معدودات، وحين انكسرت فقرات العمر، وألجأتك الحاجة إليهم، ما وجدت فيهم معيناً! حتى الوحيد الذي نجح في الدراسة، حمل شهادته، ومضى بعيداً! بينما لم توفر ـ أنت ـ عملاً من أجلهم!

فكم مرةٍ خاطرت فيها بحياتك أيام (العصمنلي) مع تبغٍ مهرّب! وكم تحملت برود الإنكليز وجشع اليهود عتالاً في حيفا! وكم مر بك عرب وعجم لتخدمهم في فنادق حلب ودمشق وبيروت! وكم فجرٍ نديّ آنسَك على الدروب (حواجاً) وضيعاً! ثمّ لا تسل عن مسح الأحذية في بيروت وبغداد ودمشق! و.. أوه... ماذا تتذكر لتتذكر!

أم تقول: خذلني زمني!

وهل انتصر أحد على الزمن!؟

حتى الذين خالوا أنهم انتصروا، اكتشفوا ـ في النهاية ـ بأنهم واهمون!

وتردف بمرارة:

هاتوا دلّوني في أي جذرٍ النخر يكمن!؟

وسيقول لك البعض:

هكذا كُتب عليك وقُدّر!

وسيقول لك آخرون:

أخذت الأمور بجدّ فأخذتك بهزلٍ!

أخذتها بجدّ فأعطتك فرطاً في التوتر الشرياني، وتضخماً في القلب، والتهاباً في البروستات، وقصوراً في الكليتين، وارتفاعاً في نسبة السكر و(الكوليسترول)، وقرحة في المعي الغليظ، وأولاداً كثراً، وخلافه! وأخيراً، هاهي النهاية تأزف، وزهد الشيخوخة التي تستعد للموت يحلّ، ولا أحد! الأصدقاء تفرقوا ـ فرادى ـ على مراحل! الذين كان يحيونك امتنعوا عن التحية، والذين التقوا على مائدتك مراراً يجدونك اليوم مبذراً، كلّ نقائصك تجلّت للعيون اليواقظ المفترسة، وأكثرهم بلاهة كان يتنبأ لك بهذه النهاية، فلقد أفلست، وآنَ للجحود النافذ الصبر أن ينكأ الجراح! ثم إذا كان أولادك الذين تحدروا من صلبك يتصرفون على هذا النحو، فما الذي تتوقعه من الآخرين!؟

أي فوات!؟

أن يخسر المرء معركة فلا بأس، ولكن أن يخسر حياة كاملة، ولا يشعر بتلك الخسارة إلاَّ بعد فوات الأوان، فتلك مصيبة! والآن! لمن تترك هذه الزوجة التي رافقتك زمناً يربو على نصف قرن!؟ هذه الصابرة التي جاعت كي يشبع الأولاد، وعرت كي يلبسوا، وسهرت كي يناموا! أي صمتٍ سيرين على غرفتها!؟ وأية لقمة مغموسة بالذل والهوان تنتظرها فيما أنت عاجز وأعزل!؟

*** انكسار الحلم:**

أية حياة هذه التي نحياها!؟

طفولة موسومة بالنقص والحرمان!

وشباب مترنح بين مقاعد الدراسة الباردة، وقصور الأهل الأبدي وفرص العمل النادرة، فهل هذه حياة!؟

ثم ـ يا أخي ـ ماذا ترك لنا أهلونا!؟

وحيدين تركونا في هذا التيه القاتم والعدواني المسمى مدينة، حيث كل فرد يحمل مؤشره الخاص، ولا أحد يشعر بمن حوله، أو يدري من أين تأتي الأشياء، وإلى أين تذهب! وها سنوات العمر تتبدّد من غير منفرج، فيما لم يورثني أبي من الدار وقطعة الأرض الصغيرة إلاَّ فراشاً ولحافاً!

لماذا!!؟؟

لقد أكملت دراستك ـ قالوا ـ ولست بحاجة إلى شيء سواها! طبعاً أنا أستطيع أن أطعن في وصية، بيد أن الموضوع كلّه ليس بذي جدوى!

ولكن هل تظن بأن أشقائي كانوا عوناً لأمهم بقية أيامها!؟ حتى شقيقي الأصغر الذي انتقل للعيش معها، عاملها بدءاً بالحسنى، بيد أن عيوبها تكشّفت دفعة واحدة لزوجته، مع آخر قرش نهباه منها! فهل حرّك البقية ساكناً!؟

واليوم! هاهي العيون المعاتبة تطالعني بالسؤال:

لِمَ لا تحضر أمك لتعيش معك!؟

حسناً! أليس من حقي أن أتساءل، بأي منطق يطالبونني بذلك!؟ بمنطق أنني درست، وأن أشقائي لم يفعلوا!؟ اللعنة! لقد سرقت هذه الدراسة خمساً وعشرين سنة من عمري، بينما استولت خدمة العلم على ثلاث سنوات أخرى! وها أنا بعد ثمانية وعشرين عاماً لا أملك من هذه الدنيا شيئاً خَلا هذا الراتب الذي يكاد لا ينهض بأعباء الأيام العشرة الأولى من الشهر!

فمتى يكون لي بيت مثلاً!؟

ومتى أتزوج مثل بقية الناس!؟

أنت تعلم أن أية فتاة ـ في هذه المدينة ـ لا تقبل بأقل من طبيب زوجاً، أو مهندس، و لا تسل عن أحلامها في بيت كامل الأثاث، وسيارة! فماذا نملك نحن من كل هذا!؟ ما الذي لنا في هذه المدينة الملعونة غير الحسرة والأحلام التي لا تجد لنفسها سنداً في الواقع!؟ كتباً! أشعاراً! أمسيات من الثرثرة حول الوطن والثورة والثقافة والتجارة، لنكتشف في النهاية أننا حالمون! مهزومون من قبل أن نبدأ! وأن حياتنا مُختزلَة إلى مجرد انتظار للإخفاقات المتكررة!؟

يا للأهل الذين أمضوا حياتهم في التراب في التراب وُلدوا وفي التراب عاشوا حياتهم، وقضوا في التراب، من غير أن يتفكّروا ـ يوماً ـ في مستقبل الأبناء الذين أنجبوهم! فإن داهمهم الكبر من قبل أن يحسبوا له حساباً، أنشأوا يذكرونك بما صرفوه في تربيتك من عرق ودموع ونقود! متناسين أنهم هم الذين أنجبوك!

ثم أن المشكلة ـ أساساً ـ تكمن في المسافة بيني وبين أمي، في الطريقة التي ينظر كل واحد منّا بها إلى الأمور، وهي ـ في وهمي ـ مسافة غير قابلة للتخطي! فأنا أحاول أن أقتنص من هذه الحياة الملعونة ما يتاح لي من لحظات، كأن

أسافر قليلاً، أو أقرأ شيئاً من الشعر، وقد يعن في البال قدح من الخمر، فتكفهر الأجواء بيننا، وتظل تذكّرني بالحلال والحرام! وربما زارتني صديقة، لكن أمي امرأة متزمتة، تشكل عبئاً على حركتي! كنت أتمنى أن تكون المشكلة (محض) مادية، إذن لكنت أسهمت مع أشقائي في مصروفها، على ما يشكله هذا الإسهام لي من عنت، إلا أن هذه الأمنية ـ كغيرها من أمنياتي ـ لن تتحقق!

* الشاهدة:

هل هانت عليك العشرة حتى تركتني هكذا وحيدة ومهجورة!؟ ولمن!؟ الأولاد وتفرّقوا من قبل وفاتك! ليتهم ـ فقط ـ حضروا جنازتك! ليتهم اجتمعوا من حولي معلنين ـ ولو كذباً ـ أن لا شيء في حياتي سيتبدل بعد موتك! أو تساءلوا عنّي بين الفينة والفينة!

فهل كان ثمة تقصير منّي في تربيتهم!؟

أما حملتهم على صدري أطفالاً صغاراً!؟

أما سهرت الليالي الطويلة بجانب أسرّتهم، أسقيهم الدواء، وأغطيهم إن تكشفّوا كي لا يطالهم البرد!؟

إذن! فهل لك أن تفسير لي صمت ابننا الأصغر حيال تذمّر زوجته من عيوبي! أنت تذكر ولا شكّ أن ابننا ـ هذا ـ تأخر في المشي، وأنني بذلت في العناية به أضعاف ما بذلته لأشقائه! ولو أن الأمر اقتصر عليه لهان! طبعاً أنت لن تصدّق بأن ابنتنا الكبرى اعتذرت عن عيادتي متذرعة بأطفالها وزوجها، بينما ادعت الصغرى بأنها مريضة أكثر منّي، وأنها تحتاج إلى من يعتني بها، فكيف لها أن تعتني بالآخرين! تصوّرْ! الآن فقط أصبحنا آخرين!

قالوا: القسوة من سمات الذكورة!

ولكن ماذا عن البنات!؟

قالوا: لا بأس!

ولم نكن نملك إلاَّ أن نهزّ رؤوسنا بأسى!

وقالوا: إنهم جهلة، فماذا نقول لهم!؟

ولكن هل كنّا نفك الحرف يوماً!؟ ثم هل اختلفت الحال مع المتعلّم فيهم!؟ ستكّذبني إن قلت لك، إنه يتهمنا بالجهل والتخلف! ويدّعي أننا لم نكن نفكّر فيهم، ولم نترك لهم شيئاً يواجهون به العالم! فهل كان علينا أن نلتفت إلى أنفسنا حتى ننفي عنّا صفة التخلف!؟ لقد ضحينا في سبيله بلقمتنا، فكيف نسي ليالي الشتاء التي كان يفاجئنا فيها، ليتمص ما في جيوبنا من نقود، ويسافر في صبيحة اليوم التالي، فإذا طلبنا إليه البقاء يوماً أو بعض يوم كي نشبع من رؤيته، احتج بدروسه!؟

إنه يشعر بالعار من انتمائه إلينا يا حسن! فهل ثمة ما هو أقسى من شعور كهذا!؟ أهناك من يجبره على الإقامة في المدينة، في حين أنه يُعلمّ في قريته!؟ أنت لن تصدقني إذا قلت لك بأنه يضّن عليّ بلحظات يزورني فيها بعد دوامه! ولكن بالله عليك لماذا لا ترد عليّ!؟ أنت لم تُفاجأ كلياً بما أنبأتك به، أليس كذلك!؟ إنهم أولادك، وأنت تعرفهم جيداً، فإذا تفكّرت قليلاً أمكنك التنبؤ بشيء من هذا القبيل! ربما تساءلت مستنكراً: أإلى هذه الدرجة!؟

إذن ماذا

لو خبرتك عن البرد

الذي ينخر عظامي

ويفتّتها!؟ ماذا لو

كلمتك عن

الصمت الذي يجلّل

أيام بالوحشة!؟

ماذا لو حدثتك عن

الوحدة التي ترين

على لياليّ الطويلة،

وتشيع فيها المرارة

والخواء!؟

ولكن أي جدوى!؟ فلقد فات الأوان! نعم، فات!

1995/4/5

❑❑

الــمــراجــعات

(أكافي).. جدل الواقعي والأسطوري

د. نضال الصالح

تعلن مجموعة زهير جبور(1) القصصية: "أكافي"(2) عن نسبتها إلى حقل الفنّ بدءاً من علامتها اللغوية التي لا تكتفي بإثارة اهتمام القارئ بها فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تحريضه على فعل القراءة أيضاً. فبدلاً من أن تكون العلامة /العنوان لأيّ نصّ، مهما كان جنسه، فعالية إشارية إلى محتواه، أو عتبة تؤسس لذلك المحتوى أو ترهص به، تتجلّى هنا بوصفها فعالية استعارية تثير لدى القارئ، غير المزوّد بمخزون معرفيّ بالرموز الأسطورية خاصة، الرغبة في استكناه عوامل إيثار القاص لتلك العلامة على سواها من علامات النصوص الأخرى في المجموعة من جهة وفي إنجاز فعل القراءة لمجمل النصوص من جهة ثانية.

تضمّ المجموعة أحد عشر نصاً قصصياً، يتصدّرها الإهداء التالي: "**الضعفاء.. البسطاء.. الأبرياء.. الضحايا.. إليكم**"، الذي يختزل في داخله، أو يكاد، معظم مرجعياتِ القصّ ومقاصدِه في النصوص كلّها، كما يضمر، في داخله أيضاً، مفارقة بين الحمولة الأسطورية للعلامة /العنوان والجذر الواقعي لمفردات الإهداء نفسه.

وتفصح تلك المفارقة عن نفسها في متون النصوص التي يترجّح المحكي في الأغلب الأعمّ منها بين فضاءين تعبيريين متعارضين على مستوى المرجع، ومتعاضدين على مستوى الدلالة: فضاء الواقع، وفضاء الأسطورة. ولعلّ أبرز ما يميز النصوص في هذا المجال هو فعاليات التجاذب التي تنتجها حركة القصّ بين الفضاءين، وإلى حد يبدو كلٌ منهما معه بوصفه معارضة فنّية للآخر لا نفياً له، بسبب ما يتناسل في النصوص من خراب يتجلّى الواقع معه وقد بلغ حدّ الأسطورة، أو الأسطورة وقد صارت واقعاً.

والنصوص جميعاً تتسم بتعدّد الدوال ووحدة المدلول، حتى لتكاد المجموعة تبدو كما لو أنها نص واحد وقد توزّع على وحدات حكائية مختلفة لكّل منها علامته اللغوية الخاصة، أي أنّ ثمة حقلاً دلالياً مركزياً تنطلق النصوص منه وتعود إليه، هو غياب العدالة الذي يجعل الأشياء تقف على رؤوسها بدلاً من وقوفها على قدميها، والذي يضفي على محكيات النصوص ذلك الطابع الأسطوريّ الممعنَ في ارتهانه لقوّة مهيمنة، لا تكتفي بتحديد مصائر الشخصيات وفق إراداتها وحدها فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى سلبها وجودها أيضاً.

فمن هجاء القمع والاستبداد السالبين للخصوبة، كما تمثلهما الأميرة، إلى تعرية المعارضات السياسية المقيمة خارج المملكة /الوطن، كما يمثّلها كبير الكتبة/ وزير الثقافة، فتمجيد المعرفة/ الوعي، كما يمثّلها الشاعر الشاب، في النصّ الأول: "**بنت كمكين**"، إلى مثيل ذلك كلّه وسواه، ولاسيما اتفاقات السلام الزائفة، في النصّ والثاني: "**آكافي**". ومن تعرية أكذوبة السلام أيضاً في نصّ: "**الرقيم**"، إلى رثاء الماضي المرصّع بالانتصارات والمفارق للراهن المثخن بالهزائم فإرهاب الدولة التي يحصد الأطفال في نصّ: "**المسرحية**". ومن هجاء المتخمين بالمال والفقراء إلى الوعي في نصّ: "**الجوف**"، إلى استعادة الناصع من التاريخ والحنين إليه في: "**غرفة ذات سقف مرتفع**". ومن تفكيك أصحاب النفوذ والامتيازات الخاصة في نصّ: "**ليست للتداول**"، إلى الثأر من القوى السالبة لقيم الحق والخير والجمال في نصوص: "الكلاب". ومن ازدراء وهم الحضور والندية فتأكيد غلبة الطبع على التطبع في نصوص: "**للصغار جداً**"، إلى تصوير المفارقات المريرة بين الكائن والممكن في نصّ: "**الأحلام**"، إلى هجاء الزيف في النص الأخير: "**البوم**".

من ذلك كله، وسواه، إلى سواه، تنشج المجموعة مشرجة بواقع رجيم يجلّله السواد، ويحدق به الخراب، ويغص بالدماء، وتتصدّع فيه القيم، لكأنّ الواقع هو ذلك العماء الذي سبق بدء الخليقة. ولعلّ ذلك ما يفسّر تواتر طقوس التضحية السالبة للخصب بدلاً من أن تكون وسيلة إليه في الأغلب الأعمّ من النصوص. ومن أمثلة ذلك: الفتيات والشباب في "**بنت كمكين**"، و"آكافي" في النصّ الذي يحمل اسمها، وصبية المملكة في "**المسرحية**". ولعلّه أيضاً ما يفسّر ذلك النفوذ الذي يمارسه العدد "سبعة"، على نحو ظاهر أحياناً ومضمر أحياناً أخرى، في معظم النصوص، كما في الرقيم السابع في "**الرقيم**"، والتلميذ السابع في "**الأحلام**"، والذي يتجلّى على نحو مضادّ لجذره الأسطوريّ، أي بوصفه تعزيزاً غير مباشر لطقوس التضحية السالبة للخصب.

وتفصح تلك السمة عن نفسها في شخصية "بعل" الذي يبدو في المجموعة رمزاً للجبروت، والقوّة الغاشمة، والبطش، بدلاً من كونه رمزاً للخصب والعطاء، بوصفه إله الأمطار في الأساطير المشرقية.

وما هو مفارق للمستقرّ والمتواتر لمعنى الخصب، بل للمرجع الذي يصدر عنه ويرتبط به على نحو أدقّ، ولاسيما لما هو أسطوريّ،

لا يتحدّد بالسمة المشار إليها آنفاً، بل يمتد ليشمل أيضاً صورة المرأة في عدد غير قليل من النصوص، إذ غالباً ما تبدو المرأة في تلك النصوص قوة قاهرة، وباطشة، وصانعة للجدب بدلاً من أن تكون مبدعة للحياة. ففي النصّ الأول، "**بنت كمكين**"، تقضم الأميرة بنابها المقدّس موضع الخصوبة في فتيات المملكة العذراوات، وحين تعود إلى المملكة في هيئة جديدة، وبدلاً من أن تكون تلك الهيئة تمعن في إنتاج الجدب، فتقوم بإخصاء شباب المملكة أيضاً.

وتتّسم استهلالات القصّ في معظم النصوص، وخواتيمها أحياناً، بوصفها عقداً ضمنياً بين القاص وقارئه، لا يكتفي فيه الأول بتحديد مرجعيّات القصّ والتخوم الفاصلة بين ما هو واقعيّ وما هو أسطوريّ فحسب بل يتجاوز ذلك إلى تأكيده لدى الثاني بأنه ينتج قصّاً ولا يعيد سرد حكاية. ومن أمثلة ذلك تصدير القاص لنصّه الأول بقوله: "قصة المملكة التي فقدت جغرافيتها، ونسلها، ولم يذكرها التاريخ"، وللنصّ الثاني بقوله: "**هذه قصة ليست مرتبطة بالتاريخ، وما جاء فيها من أحداث وأفكار مجرّد هلوسات، ويجوز لمن يشاء أن يحذف منها ما يريد، وهي بالمناسبة تشوّه بعض الحقائق، فعذراً من الكتبَة**". **وفي "ترجمات هامشية" من النصّ الثالث يشير إلى أنّ "أحداث القصة إن وجدت فلا علاقة لها بالتاريخ"، ويفتتح نصّ "ليست للتداول" بقوله: "أعزائي قرّاء هذه الحكاية عفواً، فأنا مدرك جيداً طبيعة الأفكار التي تطرحها، وغير راض عن فنيتها وبنيتها الضعيفة، وما أرجوه هو تقدير موقفي والتعاطف معي بعد أن وجدت نفسي في قلب حدث مدهش ربّما سأنقل لكم تفاصيله بصراحة، فنحن أصدقاء وأخوة، وينبغي أن يكون للسرّ فيما بيننا مكان كما يقولون. وبالمناسبة فهذه الحكاية ليست للتداول كما نوهنا في عنوانها، والآن نستميحكم عذراً ودعونا ندخل في التفاصيل**".

وعلى الرغم من ارتهان معظم فعاليات القصّ للمنطق الخطّي للزمن، فإنّ الأغلب الأعمّ من النصوص يفلت من إسار الحكاية بمعناها الشائع. ويمكن التمييز في هذا المجال بين غير تقنية سردية: تقنية تقطيع المحكي إلى وحدات متتابعة رقمياً كما في نصّ "بنت كمكين" الموزّع إلى عشر وحدات يستقلّ كلّ منها بحدث بعينه، وتقنية تقطيع المحكي إلى وحدات تتصدرها علامات كما في نصّ "**الرقيم**" الموزّع إلى سبع وحدات، تخلو الأولى من أي علامة دالة عليها، بوصفها عتبة للمحكي، وتعبّر الخمس التالية: "الرقيم السابع، الرقيم التاسع، الرقيم صفر، الرقيم واحد"، والمفارقة في ترتيبها لما هو واقعي، عن اختلاطات الواقع الممعن في نأيه عن المألوف، وتمثل السابعة، "**ترجمات هامشية**"، جزءاً من المتن الحكائي وليست فائضاً فيه، كما في نصّ "ليست للتداول" أيضاً، الذي ينتهي بوحدة حكائية يصطلح القاص عليها بـ "ملاحظات على هامش الحكاية"، ثم تقنية القصص القصيرة جداً التي يوحدها جنس بعينه كما في نصّ "**الكلاب**" المكوّن من ست وحدات توحدها شخصية الكلاب، ويمثل كل منها حكاية بنفسه، وكما في نصّ "**للصغار جداً**" المكوّن من ثلاث وحدات يتصدر كل منها علامة دالة على الكائن/ الرمز: الحلزون، والنسر، والعقرب.

وباستثناء نصّ "**البوم**" المحكيّ بضمير المتكلّم، والدالّ على كون السارد جزءاً من الحدث ومشاركاً فيه، فإنّ ما تبقى من نصوص في المجموعة يرتهن إلى ضمير الغائب الذي ينتج سارداً عليماً بكلّ شيء. وباستثناء النصّ الذي تحمل المجموعة عنوانه، فإنّ فعل القصّ في النصوص العشرة الأخرى يبدي تمرّداً واضحاً على المنطق الخطّي للزمن، وينتج منطقاً سردياً خاصاً مفعماً بالمفارقات على مستوى البنية الزمنية للقصّ. ويمكن التمثيل لذلك بنصّ "**بنت كمكين**" الذي يصدّره القاصّ بقلق الفتاة من أذى "البصم" الذي اقتيدت إليه، ثمّ يبدأ الاسترجاع للتعريف بقانون البصم، أي بولادة ابنة كمكين، وبهاتف أبيها، الذي قال له: "يا كمكين منحناك من قوتنا القليل، وبناب ابنتكم سوف تبصم فروج النساء، ويصبن بالعقم المقدّس الأبدي"، ثمّ يعود فعل القصّ إلى الفتاة، وإلى حبيبها الذي كان ذات يوم واحداً من أبطال المملكة المعدودين.

وتتسم الشخصيات في المجموعة بترجّحها بين حقلين دلاليين متعارضين فحسب: شخصيات قاهرة، كالأميرة وأبوها في "بنت كمكين"، وشخصيات مقهورة ومذعنة لإرادات القوى القاهرة، كأمّ الفتاة العاشقة، في القصة نفسها، التي تحثّها على الامتثال لإرادة الأميرة، ثمّ تطرد حاملة رسالة الفتى العاشق لابنتها التي دعاها فيها، بعد سفر الأميرة، للهرب معه خارج المملكة، معللة ذلك بقولها: "**أنا لا أخون الأميرة**"، وتكتفي بالتمتمة سرّاً: "**يا آلهة الخير والشر والريح والمطر والشمس والقمر خلّصوا وحيدتي المسكينة من الشيطان الذي تلبّسها وأفقدها الذاكرة**"، والفتاة نفسها التي تسجن عشيقها وتخضعه للتعذيب لأنها "اعتبرت **أن مجرد دعوتها للهرب خيانة عظمة ينبغي أن يعاقب من أجلها**".

ولعلّه من المهمّ الإشارة هنا إلى أنّ معظم الشخصيات النسوية التي يقدّمها القاصّ في المجموعة شخصيات منفعلة بالواقع، وإلى حدّ يبدو القاصّ معه معنياً بتقديم نمط نسويّ محدّد فحسب. والسمة المشار إليها آنفاً لا تتحدّد بالأغلب الأعم من الشخصيات النسوية، بل تتجاوزها إلى الأغلب الأعمّ من الشخصيات الذكورية التي تنتمي إلى حقل الشخصيات المقهورة، والتي تبدو هي الأخرى شخصيات ممعنة في عطالتها، وسكونيتها، واستلابها، واستلامها للواقع حولها، المدجّج بالقمع، والاستبداد، والقهر.

ويمكن التمييز بين سمتين للعلامات اللغوية لتلك الشخصيات، بنمطيها القاهر والمقهور: علامات مفارقة للسائد، كما في "كمكين"، و"نقماد" في: "**الرقيم**"، وصفات فحسب، كما في الفتاة العاشقة والفتى العاشق والأميرة والملك في "بنت كمكين"، والملك في "**آكافي**"، والكبير والوقور والعجوز والبدين /القصير/ الأصلع في "الجوف". ولعلّ مسوّغ ذلك رغبة القاصّ في تعميم مفردات محكيّاته على مجمل الواقع الذي غالباً ما يتخلّى في تلك المحكيّات عن واقعيته المألوفة، ليتجلّى بوصفه واقعاً نصيّاً، أي بوصفه واقعاً ينطلق من النصّ لا من مرجع سابق عليه.

وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أنّ سمة المفارقة للواقع التي تميّز بعض العلامات اللغوية للشخصيات لا تخصّ الشخصيات وحدها بل تمتد لتشمل بعض العلامات اللغوية للنصوص أيضاً، كنصّ: "**أكافي**"، كما تجدر الإشارة إلى أنّ مجمل تلك العلامات كنائيّ بامتياز، فهي لا تكتفي بإثارة شهيّة القارئ إلى القراءة فحسب، بل تدفعه أيضاً إلى متابعة فعل القراءة حتى نقطة النهاية من كلّ نصّ.

والنصوص جميعاً، على الرغم من كون معظم محكيّاتها تخييلاً يكاد يكون على قطيعة مع الواقع بمعناه الموضوعي، تحتشد بتفاعلات نصيّة كثيرة من جهة، ووثيقة الصلة بالواقع من جهة ثانية، وبوصفها جزءاً من نسيج القصّ من جهة ثالثة. وغالباً ما تنتمي تلك المتفاعلات إلى حقل بعينه، هو: الأغنية الشعبية، وغالباً أيضاً ما يتجلّى ذلك الحقل بوصفه أداة للسخرية والهجاء ممّا يلوّث الذائقة الجمعية في الراهن العربيّ، ومن أمثلة ذلك: "**ما ندم عليك يا مولاي**"، و"**لا تهتمّ يا مولاي فكلام** الناس لا بيأخّر ولا يقدّم"، و"**عمّ حسّ بحالي بردانة**"، و"**أنت يلّي بحبّو أنا**"، و"**مرتي حلوة ما بطلّقها**"، وسوى ذلك ممّا ينطوي تحت عباءة الابتذال الذي بلغته الأغنية العربية المعاصرة.

ولئن كان ما سبقت الإشارة إليه واحداً من وسائل القاصّ لهجاء الخراب الذي يفترس الراهن على غير مستوى، فإنّ سواه ممّا يتناسل في النصوص من إشارات إلى بلوغ هذا الراهن حداً من الوحشية، والقسوة، والامتهان، يجد صداه في حرص القاصّ على قول كلّ ما يجب قوله، من دون تزويق، أو تجميل، أو مهادنة للمقدّس الاجتماعي، فثمّة في معظم النصوص غير صورة وغير مفردة وتركيب، تناوئ ذلك المقدّس، وتتمرّد عليه. ولعلّ أكثر الأمثلة جهراً بذلك تصوير القاص لفعالية البصم بالناب المقدّس في قصّة: "**بنت كمكين**" التي تكاد تسمّي الأشياء بأسمائها، وتفصح عنها، وتشخّص فعالية البصم كما لو أنّها شريط سينمائي واقعي بامتياز.

وعلى الرغم من إلحاح القاصّ على ملء نصوصه بمفردات الواقع مهما يكن من أمر صلتها بالواقعية الجارحة أو مناوئتها للمقدّس الاجتماعي، إمعاناً منه في هجائه ورثائه والثأر منه بآن، فإنّ ثمّة مواقع من النصوص ترتقي لغة القصّ فيها إلى مرتبة عالية، تحاكي لغة المدوّنات الأدبية القديمة أحياناً، والنصوص الدينية أحياناً ثانية. ومن أمثلة ذلك الكلمة التي ألقتها الأميرة، بنت كمكين، لدى وداعها ألوية النساء، والتي يستعيد القاص فيها المنجَز التوراتي، ولا سيّما تعاليم "يهوه" لشعبه بعد السبي البابلي: "**المختومات بالناب المقدّس القويّ الذي لا يُقهر، اللواتي، ميّزن بالعقم العظيم، المسخّرات لحبّ الأميرة والخنوع لطقوسها سرّاً وعلانية، وكما ترغب المملكة والملك. وصيتكم: احبسوا الأنفاس هولاً، اجعلوا الألسن تمتد عطشاً، الأجساد تنحلّ جوعاً، انشروا الذعر، اكتموا الأفواه..**".

وبالإضافة إلى طاقة السجع، التي يستثمرها القاصّ لتعميق صلة بعض نصوصه القصصية بالتاريخ المتخيّل ولترهينه بآن، كما هو في وصفه للأميرة بقوله: "**كانت بنت كمكين.. تمتاز بقدرة من ذكاء سخرته لصنع الهول وكشف الخفايا، وهي متينة العصب، سريعة الغضب، يتطاير من عينيها اللهب..**"، ثمّة، في غير موقع من النصوص، غير تقنية لتحرير اللغة من أسر الإخبار المستبدّ بالأغلب الأعمّ من أفعال القصّ في المجموعة، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى غير محاولة من القاصّ لتثمير طاقة الوصف الذي غالباً ما يترجّح في النصوص بين مستويين فنّيين: أوّل يتجلّى الوصف معه ومن خلاله بوصفه استكمالاً للتواتر في الإبداع العربيّ عامّة، وثانٍ ينجز الوصف، معه ومن خلاله أيضاً، جمالياته الخاصة به. ولعلّ أكثر الأمثلة جهراً بذلك هذا الوصف للفتاة في نص: "بنت كمكين": "**كان النور يشعّ من وجهها، وإله الرمّان قد زرع على صدرها كوزين رصّعها بخلايا من لؤلؤ أبيض، وزيّنهما في الوسط بلون بنفسجي وحلمة فيها رحيق الحياة**".

وممّا يميّز لغة القصّ بالإضافة إلى السمات المشار إليها آنفاً امتلاؤها بمفردات عامّية، من مثل: "كركون"، و"الزعبرة"، و"النقّيفة"، و"بكلة"، و"وليّة"، و"مفرشخة"، و"مصاري"..تتدافع في خطابات الأقوال/ المشاهد الحوارية بين الشخصيات، كما لو أنّ القارئ يتابع مشهداً واقعياً بامتياز أمام عينيه. ثمّ عدم تحرّرها من أذى الأخطار على مستويين: أسلوبيّ(3)، ونحوي(4).

وبعد، فإنّ مجموعة زهير جبّور: "**آكافي**" إضافة مهمّة إلى تجربته القصصية، كما هي، بآن، إضافة إلى تجربة القصّ السورية التي ما يزال الكثير منها مستغرقاً في تصويره الآلي للواقع، وقانعاً بوصفه مرآة جامدة وليس تشكيلاً جديداً لهذا الواقع نفسه. ويكفي القاص حشرجة نصوصه بذلك الخراب الغاشم الذي يلقي بظلاله القاتمة على كلّ شيء حولنا.

□□

---

1 - **مواليد**: القنيطرة 1948، ونزح مع أسرته إلى اللاذقية واستقر فيها منذ عام 1967. عمل في الإعلام، وهو حالياً رئيس فرع اتحاد الكتّاب العرب في اللاذقية. قاص، وروائي. صدر له ست مجموعات قصصية: "الحلم مرة أخرى" (1977)، و"الورد الآن والسكين" (1979)، و"الوقت" (1981)، و"حصار الزمن الآخر" (1984)، و"رذاذ المطر" (1988)، و"ذبحنا الطيور وهي تغرد" (2001)، وروايتان: "مياه آسنة من أجل الإسفنج" (1998)، و"موسيقا الرقّاد" (2000).

2 - **منشورات دار المرساة**، اللاذقية 2003.

3 - **من أمثلة ذلك**: "راحت أمها والصبايا اللاتي أسرعن إليها.. يخففون عنها" (ص: 7). "فربما تحظى على رضى" (ص: 9).

4 - **من أمثلة ذلك**: "إنّ دم آكافي كافي" (ص: 39). "واستوردوا.. وشهباً ملونة ونبيذ" (ص: 51). "وظلّلوا في الساحة سبع أيام" (ص: 57).

وحدة الموضوع
في قصائد عبد الكريم عبد الرحيم
(المكان أنموذجاً)

عدنان كنفاني

مفردات معجونة بماء الروح، يجدل الشاعر عبد الكريم عبد الرحيم من حروف اللغة ضفائر من فضّة تتلظّى في واحات الأسئلة التي ما زالت تتقاطر نازلة بسخرية متوحّشة على أرض لا تشبه الأرض، بين أربعة سواتر من خيش مهترئ، أضلاعه المسكونة ببؤس اللجوء تحجب مساحة، أصبحت تسمى بمفردات الأيام العجاف.. بيتاً، يلتقطها.. ليصنع منها جناحين يحلق بهما عبر ضباب الذاكرة، وبياض المفارق، وسطور الحكايات، وإلماعات الصور، ليدخل إلى المكان.

أيّ مكان ذلك الملوّن بألوان خرجت من حنين الذاكرة عن منظومة الألوان، لترسم صورة لوطن لا يشبه أيّ وطن.! يحمل في تفاصيل المفردات الماضية إليه متاع القداسة، حتى لتحسبه، مع توالي الصور الراجفة بالصدق، قطعة سقطت ذات حب من أسفار الجنّة لتتربع على أرض شكلت جبالها وسهولها وماءها وفضاءها وشماً أزلياً، فكانت فلسطين.!

تُستنفر الحواس، وتُستحضر الصور، وتَفرد الذاكرة شراعها على "تهويمات المكان"[1]، لتبدو بواكير تضاريس الوطن تحتضن بحيرة "طبرية"، فيشرق الشاعر فرحاً، يكاد يلمس صفحة الماء، ويشمّ روائح الشيح، وخبز الطابون، ويكاد يضع خطواته على أول الطريق الذاهب إلى الجرمق:

هذا إذنْ وطني
حجارتُهُ الأملْ
وإذا يطوّقني ذراعاهُ يعاودُني الغزلْ
وأضيء شمعي
إنْ حبسْتُ نجومَهُ
وتركتُ في لغتي ضبابَ الشوقِ
منْ مثلي على ماءِ البحيرةِ قد مشى
حباً وصلَّى واشتعَلْ!..   "من قصيدة تهويمات المكان" ص 66

إن اللغة الباذخة التي رسم بها الشاعر تلك الصور السابحة في عوالم الرقّة والجمال، والتي تجمّل بها ديوان "وأدخل في مفردات المكان (**)" "للشاعر عبد الكريم عبد الرحيم (*)" لم تُخرج القصائد عن وحدة موضوعاتها، ولم تخلط بين الأفكار إلى درجة الارتباك، "كما نلاحظ عند الكثيرين من الكتاب الذين يحاولون من خلال نصّ واحد زجّ أكبر قدر من الموضوعات والأفكار"، بل تمكن الشاعر أن يفرد من شفافية اللغة فضاءات شكل فيها الصور بالألوان والمعاني التي وهي تأخذنا بسحرها الجميل، تبقى لخدمة النص والموضوع.

هذه اللغة الراقية في الديوان حرضتني، وأنا أمتشق شدو القراءة، أن أدخل إليه من خلال هذه المقدمة، وأبحث بين المفردات التي أرادها الشاعر أن تحمله إلى المكان كيف يشتغل الشاعر على وحدة الموضوع في رؤيته للمكان.

ويبقى المكان، بكل تجلياته وصوره وذكرياته هاجساً يكاد لا يفارق مخيّلة المبدعين الذين تجرّعوا فقد المكان.. الوطن، وهم بطبيعة الحال "والشعراء خاصّة" الأقدر على امتلاك وسائل التعبير عن هذا الفقد المفجع، وأستطيع أن أقول أيضاً بأن شاعرنا عبد الكريم عبد الرحيم في طليعة الذين اشتغلوا بالكلمة والنبض والإحساس على هذا المسار، وأستطاع أن يدخل إلى تهويمات المكان، وأن يرصف في سبيله إلى ذلك طريقاً تتناثر على جنباته الصور والمفردات لتكرس فيما بعد في القصيدة الواحدة شعائر وحدة موضوع المكان.

فالمكان ليس قيمة جغرافية فقط، بل هو إضافة إلى البعد الجغرافي المهم لتأصيل انتماء أفراده إليه بوجودهم المستديم فيه وعلى أرضه، هو أيضاً قيمة إنسانية وحسيّة تجمع التراث والذكريات وملاعب الطفولة وكل ما يمت وينبع

---

[1] عنوان قصيدة في الديوان ص 65

من الوطن، وتصبح بواقع الفقد قِيَماً أكثر حضوراً لتستنهض أفانين الشوق والحنين، ولظى الوحشة والغربة والانتظار، ولا بد من إضاءة شمعة أمل يستحضرها الشاعر من مسالك النضال لتنير صفحات إصرار على الصمود والبقاء:

اعتذرتُ إلى الموتِ، كانتْ تراودني الساقياتُ
ليصعدَ في "اللوحِ" آخرُ ما تشتهيه الوصايا
فأدنو على حجرٍ من رفاتي
ضنيناً شقيّاً أعود البرايا
يضمِّدني الوردُ ينزعُ بعضَ بكائي،
وتعلنُ عطري يدايا.. "ص 97"

وهو صمود واقعي، أرضه إيمان شبه مطلق بأن المكان ملكنا، ومهما تجرّعنا "بسبب فقده" كؤوس المرارة سيعود إلينا ونعود إليه.

ولا تغيب الصور الأخرى التي يحرص الشاعر أن يقول بأنها أقل جمالاً وشفافية التي تصوّر المكان البديل بتداعياته الموشومة بتلك الصفات الحسيّة.

وفي السبيل إلى توضيح ذلك سأحاول أن أتسلق فضاء المفردات في قصيدة من الديوان بعنوان "ظلال المكان":

يستهل الشاعر مفتتح القصيدة باسترجاع دوافعه الخاصّة لركوب المفردات التي أعلن عنها في عنوان الديوان، إيذاناً بدخول تراكيب تحمل هالة نورانية مقدسّة يسجد الشاعر في محرابها الآسر، على عتبة استذكار المكان، ويقدّم نفسه:

تباركَ دمعُكِ يحملُ وجهي
إلى حزنِهِ
تبارك صمتُكِ يهطِلُ فيهِ
كلامي على وهنِهِ
يجمِّعُ فيَّ احتضاري.. "ص97"

ويمضي في ترتيل خشوعه أمام محراب ينضح بالحنين، وهذا يدور في موضوعة المكان، إذ لا اشتياق دون حنين، ولا شعور جارح بالفقد دون غصّة حزن تتسلق أهداب العيون، وتنحدر على إيقاع كلمات تمسّ بشفافية أدواتها الشعرية شغاف القلوب:

فهلْ... في دمائي أراكِ ؟
وهلْ... من دماكِ يهلُّ النشيدُ؟
"يطولُ الطريقُ يطولُ... يطولُ "
وتكتبُ في الذكرياتِ الطلولُ
وأنى تلفتَّ
ما زالَ فينا مكانٌ
يكادُ من العشقِ شهداً يقولُ.. "ص101"

ولا بد أن تطل الذاكرة، فتتراجع سطوة الحنين ليحتل الدفق الآتي من بطن الضباب ومفردات الصورة، وذاكرة لا تكف عن الطنين، يستلهم منها مشاعر وصورة ذلك المكان:

ما لي نسيتُ
العصافيرَ والبيتَ..
وجهي
وأسماءَ أحفاديَ الطيبينْ
تباركْتِ
دوماً أفتّشُ عن ذكرياتي أمام حقولِ
الطفولةِ.. "ص98"

ولا بد أن تقفز الأسئلة، مرتبكة وحائرة، فهذه الغرائب التي باعدت بين الشاعر ووطنه وذكرياته، وأرست في صدره خفقات الحنين، وحرّضت الذاكرة على استرجاع حركاتها ومشاهدها، لتقترب من تصوّر الحال الغريب الذي ولّد هذا الألم، فالمرأة وطن، لكنها ظلّ للمكان، ظلّ على إيقاعات قد تواكب في لحظة ما سيرة الوطن، لكنها هي الأخرى مصهورة في دوامات الأسئلة:

يا امرأةً لمْ تمتْ في ظلال المكانِ
كفاكِ الدخولُ إلى حضنِ هذي الحجارةِ
يا وردةً من حنينِ الأسيرِ إلى عشِّهِ الأسريِّ
إذا غابَ فيه الندى.. "ص99"

وفي رحلة الغياب المعفّر بالحيرة والتوهان، يستعر السؤال، فيبحث الشاعر عبر مونولوج قد يكون على درجة من التخيّل عن جواب يمد أمامه سبل الاقتناع، فيخاطب نفسه:

وأسألُ عن عاشقٍ
شفَّهُ الزهدُ ماذا تركتَ
. ترابٌ يعانقني كالحبيبِ
فأولدُ بعدَ الرحيلِ
على مزنِهِ
ترابٌ تفتَّحَ للعشقِ
ينبتُ في مقلتيه الغزلْ
دفيء عناقُ الكلامِ
ووجهكَ شمسٌ تمدّدَ كالبحرِ
يفرشُ لوني على لونِهِ.. "ص99"

ويبرز المكان البديل، أو المؤقت ليعلن أنه في دائرة الحسّ، لكن الشاعر، وهو يقيم حياته في ذلك المكان البديل، يبدو له أقل جمالاً من مكان انتمائه

"وطنه" مهما كان يحمل من قيم جمالية "لا يتنكّر لها ولا يلغيها"، لكنه أبداً يضعها في مرتبة أقل جمالاً من المكان الأصيل:

وكيفَ تغامرُ أرضٌ بأحبابها
يا زمانَ المغني أنا السرُّ
يحبسهُ المستحيلْ
ويطلقهُ
مدناً كالسرابِ
وأخرى تردّدُ خيباتها لا تعودُ.. "ص100"

وهنا تنساب تلك المفارقة التي أعتبرها الحاضنة لميزان التمايز بين المكانين من خلال كلمات تمتد بأبعادها المرموزة إلى آفاق البحث عن ذلك الفارق بين المكان الأصيل والمكان البديل:

وهذا المكانُ أيصبحُ وجهي
لأخسرَ صمتي الثقيلْ
وأبداً عمري الجميلْ.. "ص100"

ولا بد أن يرسو به مركب المفردات الذي حمل الشاعر مع امرأة يبحث بين عينيها عن وطن بديل على شاطئ المكان، ليكتشف أن كل ما تماهى في خيالاته، وما أتت به مرايا الذاكرة والصور والرؤى الأخرى، أنها ليست أكثر من ظلالٍ للمكان:

يحرجني الحبُّ
فتنةُ عينيكِ ظلُّ مكاني
تمدَّدَ في رئتيَّ يلذُّ الهواءُ
وماء المحيطِ يخالط جلدَ الحكاياتِ.. "ص98"

تتناثر هذه الأقانيم في قصيدة تحمل "ظلال المكان" ولا تخرج عن موضوعة المكان، بل تضيف إليه لواعجه ومعاييره، تجتمع في لحظة الخاتمة لتضع قفلة اكتمال الموضوع.

ولا بد لي أخيراً أن أقول بأن كل قصيدة من الـ 39 قصيدة في ديوان "وأدخل في مفردات المكان"، اعتنت في تكوين الأفكار على وحدة الموضوع، إلى جانب اللغة الباذخة، والصور التي تحلّق بنا إلى فضاءات الإبداع ما يعطي الديوان قيمة جمالية ناجية من الحشو والتكرار، وتضيف إلى الشاعر الكبير "عبد الكريم عبد الرحيم" إنجازاً متقدماً يتجاوز فيه نفسه، ويؤكد، أنه دون أيّ لبس ودون أي شك وبعيداً عن المحسوبيات، وعن التسويقات السياسية والدوافع المشبوهة، شاعر أصيل يحتل بجدارة موقعه في الصف الأول بين شعراء العربية، ولست أقول ذلك من فراغ، فبين أيدينا أعماله الإبداعية الملتزمة بالثوابت الوطنية والقومية والأخلاقية، والمنتمي بشخصه وروحه إلى فلسطين، ذلك المكان الذي لن يغيب عن ذواكرنا حتى نحقق نصرنا الآتي.

***

(*) عبد الكريم عبد الرحيم، شاعر فلسطيني، صدر له خمسة دواوين شعرية، وكتاب بحثي.

(**) وأدخل في مفردات المكان، ديوان شعر صادر عن اتحاد الكتاب العرب، 140 صفحة من القطع المتوسط، 39 قصيدة.

❑❑

ملكوت طفلة الرب لإبراهيم الكوني..

ثلاثي (الحرية، الصحراء، الأبدية) في مواجهة لسان الدنيا

هيا صالح . الأردن

يروي هذا الكتاب الجديد للكاتب الليبي الكبير إبراهيم الكوني، مسيرةَ طفلة ما تزال تخطو خطواتها الأولى على الأرض، وهي تروي حكاياتها بلسانها "لسان الصمت الذي لم يعتد بعد لغةَ الناس المحيطين بها ("الكبار" كما تسميهم) أو من لهم باع في البقاء على قيد الحياة. ويبدو أن منطقة الصمت التي تروي منها البطلة معادلٌ موضوعي لمنطقة التأمل والتفكّر وإعمال الخيال... إنها كما تصفها البطلة (الراوية بضمير المخاطب) "لغة الحقيقة الأولى" والتي هي حكرٌ، كما تقول، "على الفئة التي تطلقون عليها اسم الصغار، كما تطلقونه الآن عليّ دون أن تدروا أن ما أتكلمه الآن ليس لسان أهل الدنيا، ولكنه لسان حال الدنيا. هل تعلمون لماذا؟ لأن من تكلم لسان الأبدية لن يكتب له أن يتكلم لسان الدنيا أبداً. ومن تكلم لسان الدنيا هيهات، ثم هيهات، أن يتكلم لسان الأبدية، لسان الحقيقة" (ص 11).

ينقسم الكتاب ـ الرواية إلى ست عشرة دائرة، تشكل كل واحدة منها محطة انتقال في الوعي والرؤية عند "أنّا" التي تكتشف العالم وموجوداته عبر تأملها الذاتي في المطلق، وهو تأمل خارج عن منطق "الكبار"، ويصعب عليهم فهمه بإدراكهم المحدود لما يحيط بهم، وبما اكتسبوه من عادات "أرضية" تظل البطلة، على مدار الرواية، ترفضها وتنتقدها بشدة.

وكما أنها لا تتكلم بلغة المحيطين بها من "الكبار"، فإن حسابها للزمن يختلف أيضاً عن حسابهم له؛ ف "أنّا" التي لا يتجاوز عمرها على الأرض أياماً معدودة، تمتلك من الحكمة والرؤية العميقة ما لا يمتلكه شيخ طاعن في السن، إذ إنها لا تحتكم لقياس أهل الدنيا للزمن، وإنما لمقياس الأبدية: "مسلك الأبدية، أعترف لكم، يقول إن حقيقتها تتخبأ في الومضة، حقيقتها تتستر في الجزء الأقصر عمراً من مجرّد الومضة. وهي لم يكن في مقدورها أن تصير دهراً، أن تصير أبديّة، إن لم تُخْفِ سرّها في هذه الجزئية. أما ما ترونه أنتم دهراً، ما تسمونه خلوداً، ما هو إلا المظهر، ما هو إلا المرآة لهذا الجوهر الخفي المتناهي في ضآلته. لهذا فإن حقيقة الخلود تنام في قاعٍ هو عدمٌ بمقياس زمانكم الدنيوي "(ص 15).

إن "أنّا"، كما نتبين من خطابها ومن اسمها أيضاً، طفلة غير عادية، تتمتع بنبوءة وبقوة خفية، وكأنما هي تجلٍّ أرضي لصورة إلهية: "اسمي، إذاً، قرين القطب. اسمي قرين مالك الثقلين والأرض والسماوات وما بينهما. فكيف لا أتزعزع فرحاً بهذه الشهادة التي كبلت بها الأقدار عنقي نبوءة تنزّلت في قلب أبي الذي وسمني يقيناً منه أنه يطلق الاسم على تبركاً باسم الأم كما يرد في ألواح الأمم الأولى (ص 10). ولذا تبدو "أنّا" قادرة على استشراف المستقبل، وعالمة بخبايا الناس وأسرارهم، ويشي خطابُها بالحكمة العميقة التي يتخللها موعظة تكون أحياناً مباشرة، تدل على الرسالة الإلهية التي تحملها "أنّا" لأهل الأرض. وهنا مثال على ذلك: "المأساة ليست في أن تأتوا المنكر، ولكن في أن تستمرئوا المنكر. المأساة ليست في أن تقترفوا الآثام، ولكن في ألا تستشعروا الخجل أو الندم. لأن صاحب الإثم ليس من يقترف الإثم، ولكن الآثم هو من يكابر، هو من يرفض أن يعترف بالإثم، هو من ينكر التوبة" (ص 15). ولعل الخطاب الوعظي المباشر، وإن كان هناك ما يسوغه موضوعياً، لا يوجد ما يسوغه فنياً، خصوصاً وأن هذا الخطاب تخلل معظم أجزاء الكتاب ـ الرواية، كاشفاً أحياناً عن تدخّل الكاتب وإملائِهِ رؤيته على شخصيات روايته.

وتعاين "أنّا" طبائع البشر من خلال احتكاكها المباشر بنماذج منهم، كالمرأة "السعلاة" التي لا تكف عن الثرثرة والكذب والنميمة. والمرأة الساحرة التي أرادت أن تكيد لأمّ "أنّا" ولجدتها، فانقلبت السحر عليها، إذ إنها بعد أن وضعت مسحوقاً غريباً في قارورة الماء لتشرب منها الأم أو الجدة، رأتها "أنّا"

التي حاولت جاهدة سكب القارورة على الأرض ليغمر الماء مقعد الساحرة التي غادرت مكانها كمن لدغتها أفعى، وما أثلج صدر "أنّا" هو النتيجة، حيث "أقلعت تلك المخلوقة عن زيارتنا، فلم يقع عليها بصري بعد ذلك اليوم أبداً" (ص 48).

وتقوم الثيمة الرئيسية للرواية على تمجيد الحرية واستجلاء مفهومها، ورفض كل ما يحد منها أو يحجّمها. لذلك تطلق "أنّا" وصف "قمقم" على الجسد الذي تراه سلسلةً من عدة سلاسل تكبل الروح، منها ما هو خارج عن إرادة الإنسان كالجسد، ومنها ما هو من صنع الإنسان كاللباس والقماط والجدران والأرض... أصفاد تلو الأخرى تحدّ من انطلاق الإنسان، ومن إحساسه بالحرية: "تزحزحت من المكان في محاولة بطولية للتحرر من أغلال المكان، في محاولة للاغتراب عن الأرجوحة، عن الدار التي تحوي الأرجوحة، عن الأرض التي تسع الدار، عن الدنيا التي تلف الأرض" (ص 24). وفي مقطع آخر: "كأني أتساءل عن حقيقة الحرية التي لا تَهَبُنا نفسها بوسيلة الجسد. كأني أنكر وجودي في الجسد إذا كان لا يستطيع أن يصير مطيةً تطير بي إلى الحرية" (ص 25).

وتظل الرواية تهجس بالحرية كلما تشعبت دوائرها واتسعت أكثر. فـ "أنّا" التي تبدأ بالتعرف على مراحل الحياة، منذ حلول الروح في الجسد، حتى الموت، ترى في الموت معادلاً للحرية، إذ إن خروج الروح من الجسد يعني تحررها من القيد الذي يكبلها، وحين تمتلك حريتها فإنها تمتلك سعادتها. وهو ما يتضح مثلاً في حادثة غرق الدمية التي تسارع "أنّا" لإنقاذها من الموت، ثم تشعر بالندم بعد ذلك لأنها حرمت دميتها من لذة استعادتها لحريتها بالموت: "قرأت الرسالة على الفور. قرأت رسالة اللوم التي تستصرخ الخفاءَ قائلة إن الخطيئة التي تَفوقُ بجرمها القتلَ هي أن نتزع الخَيَار من مخلوق، فنقوده غصباً إلى الجنة مكبلاً بالسلاسل. لأن السلاسل في عرف الحرية هي السلاسل. هي السلاسل حتى لو قادتنا إلى الجنّات" (ص 38).

كما ظلت تهيمن على "أنّا" فكرة اللااستقرار، والذهاب باتجاه المجهول، وأن الرحيل من الجسد هو ما يحقق للروح والخيال الذهاب باتجاه الحرية. وظلت الصحراء معادلاً للحرية، ومهرباً من صورة الواقع بأصفاده وأغلاله؛ الصحراء الممتدة التي لا يعرف ساكنوها الاستقرار، مواصلين ارتحالهم نحو مكان جديد وكشف جديد دائماً... وفي ذلك يكمن سر إقبالهم على الحياة، وإحساسهم بحلاوة الحرية. تروي "أنّا" عن أهل الصحراء أنهم: "يلتحمون بساحة الحرية الخالدة المسمّاة في لغتهم صحراء، فتزرع في قلوبهم أحاجيها. تلك العطايا الخفية التي تحقق أعجوبةَ التماهي بين السماء المرصعة بالأنجم والأرض المغسولة بالعراء والعزلة وأشعة الشموس الأبدية لتخلق من القطبين بعصاها السحرية جرماً واحداً، طينة واحدة، حرماً واحداً" (ص 130).

فالصحراء، كما تصورها الرواية، تبدو معبداً لناسك أو صومعةً لمتصوف ينقطع عن أسباب الدنيا للتأمل في حالها، واكتشاف أسرار الكون وخفاياه، عبر تأمله وتفكّره فيها. ومن الملاحَظ اهتمام الكوني بالمفردات والتعابير ذات البعد الصوفي في المقاطع التي تصف الصحراء (من مثل: خلوة، حلول، عزلة، المريد...): "صاحب العزلة (سواء انقطع بعزلته في الصحراء أو استدعى خلوة الصحراء لتسكن هي قلبه بدل أن يسكن هو قلبها) هو دائماً من الخوف في أمان، لأن عزلته ليست تقوقعاً أو انطواء كما يظن البلهاء، ولكنها عزلة الانقطاع إلى الكون، عزلة التماهي مع كائنات هذا الكون" (ص 131).

وتصور الرواية رحلة "أنّا" ـ والترحال صفة ملازمة للصحراء ـ مع الكاهن الذي يعرج بها إلى أعلى سفح الجبل لتطل من هناك على أهل الأرض، وترى أحوالهم بعد أن تخلّوا عن الصحراء /الحرية/ الفطرة التي فُطروا عليها، واستطابوا حياة الاستقرار والمدنية. فأصبحوا يكيدون ويتنابزون ويتقاتلون ويمارسون مختلف أنواع الشرور... فالأخ "مسكون بالشر يترصد أخاه في الرحم والدم ليقتله في سبيل الاستيلاء على شبر أرض". والمرأة تقتل زوجها لأنه "لم يشترِ لها من السوق زينة من معدن الذهب اللعين لتتباهى بها أمام جاراتها في حفل زفاف قريبتها". والابن "يتآمر لدفن أبيه حياً انتقاماً لأنه رفض أن يهبه ثروته لكي يحقق بها صفقة مشبوهة" (ص 134).

ولعل قمة الشر تكمن في الاعتداء على الصحراء وكائناتها، إذ تنتهي الرواية بموت الحيوان الجبلي المسمى "الودّان" والذي أطلقت عليه"أنّا" لقب "الإله الجبلي"، لأنها ترى أنه يجسّد قدرة الله في خلقه. حيث يقْدِم أحدهم على قتله، مما يستفز "أنّا" التي تتكلم، أخيراً، بلسان أهل الدنيا، فترتكب بذلك الخطيئة التي افتتحت الروايةَ بالتحذير من الوقوع فيها: "أحسستُ بسمّ الإثم يسري في عروقي، وفي دمي. لأعلم أخيراً أني تكلمت. لم أتكلم بلسان الصمت كما تكلمت دائماً. ولكني تكلمت بلسانكم أنتم هذه المرة. تكلمت بلساني فارتكبت الخطيئة. تكلمت بلسان الخطيئة ففقدت لساني" (ص 137).

وهنا، تبدو الرواية في الإطار العام، كبقعة ماء أُسقط فيها حجر فشكّل دوائر متعددة (الاسم، الزمان، القمقم، الدمية، كلمة السر، الخطيئة 1، السعلاة، الميلاد، الخروج، الرؤيا....) تتسع كلّ دائرة لتضمّ ما قبلها، وتبشّر بأخرى أكثر اتساعاً تولّد منها وصولاً إلى نقطة النهاية؛ النقطة التي بدأت منها.

وقد أفاد الكوني في الرواية، من النصّ الديني، خصوصاً القرآني، متناصاً معه ومقتبساً منه، بما يخدم البناء الفني ويدفع الأحداث نحو ذروتها. ومثال ذلك، هذا المقطع الذي ورد على لسان الكاهن وهو يحدث "أنّا" عن مصير من يتنكر للصحراء: "ها أنت ترينهم أمواتاً يدفنون أمواتاً بعد أن كانوا أحياء لا خوف عليهم ولا هم يحزنون" (ص 133).

❑❑

فرح أنطون بين التنقل والتأليف

زياد سودة

ولد فرح أنطون إلياس أنطون، في ضاحية أسكلة، بمدينة طرابلس الشام، عام 1874م، في كنف عائلة أرثوذكسية، تتكون من: الأب والأم وطفلين ذكرين، وثلاث بنات.

وكان فرح أنطون تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة «ملتة» في طرابلس، ثم أرسله والده إلى مدرسة «دير كفتين» الأرثوذكسية الوطنية الداخلية في طرابلس، التي كانت تتمتع بحرية الفكر والثقافة، وتعتمد على برنامج تعليمي، تتساوى فيه مختلف الطوائف الدينية، فضلاً عن روح التعاون والتفاهم والأخوة والبعد عن التعصب الديني التي كانت تسودها، وهذه الحالة فريدة قياساً إلى الوضع الطائفي الذي كان يسود الشام في ذلك العصر؛ وفي هذه المدرسة درس فرح أنطون: اللغة العربية وآدابها، والفقه، واللغة الفرنسية وآدابها، ومادة النبات والحيوان، والرياضيات واللغة الإنكليزية على يد عدد من الأساتذة منهم: الشيخ إبراهيم الفتال مدرس اللغة العربية والبيان والفقه، وجبر ضومط مدرس الرياضيات، وداود عيسى رئيس المدرسة ومدرس مادة النبات والحيوان، وأنطوان شحيبر مدرس اللغة الفرنسية، ونقولا رزق الله ناظر المدرس ومساعد تدريسي اللغة الفرنسية، وأسعد كلارجي مدرس اللغة الإنكليزية؛ وبالرغم من صغر سنه ـ شارك في جريدة المدرسة، مما يدل على ميله المبكر إلى الصحافة التي أصبحت فيما بعد شغله الشاغل.

فرح أنطون من المفكرين الذين اهتموا بالتراث العربي الإسلامي وخاصة التراث الفلسفي، وكان الباعث الرئيسي لهذا الاهتمام هو منهج اتبعه فرح أنطون ليقر فيه فصل الدين عن الدولة ويساوي فيه بين الطوائف المختلفة في العالم العربي، وخاصة بين المسلمين والمسيحيين، وشارك مشاركة فعالة، سواءً في السياسة، أم في الأدب والاجتماع ولا نبالغ إذا قلنا بأنه طليعة في هذه المجالات كلها. إذ إن العصر الذي عاش فيه عصر ثري جداً في مختلف جوانب الحياة العربية، ويكفي أن يكون لهذا العصر فضل احتضان النهضة العربية الحديثة، وإحياء التراث العربي القديم، واحتكاك مختلف المبادئ والمذاهب الفكرية والأدبي والإنسانية فيه، بجهود مجموعة من رواد النهضة الموسوعيين.

في عام 1888م، تخرج من هذه المدرسة، ونال شهادتها، وكان آنذاك يبلغ من العمر السادسة عشر، ليبدأ العمل بعد ذلك في تجارة الخشب مع أبيه متنقلين بين الأناضول، وسورية، وفلسطين، لمدة عام حقق فيه ربحاً وفيراً، وفي العام التالي ترك التجارة بسبب قلة النزاهة بين التجار مما لا يتوافق مع أخلاقه التي ترعرع عليها.

وفي عام 1890م بدأ فرح أنطون في بناء شخصيته على الصعيدين: الفكري والثقافي، وذلك عن طريق القراءات المختلفة، الروايات والمسرحيات وخاصة في الأدب الفرنسي، ثم أخذ يراسل الصحف والمجلات في الشام ومصر، وينشر فيها مقالاته وأبحاثه؛ ليتولى بعد ذلك بعامين رئاسة المدرسة «الطرابلسية الأهلية» في ضاحية «أسكله» فأدارها إدارة حكيمة، فنجحت المدرسة، وازدهرت.

وفي عام 1892 أنشأ هو وبعض أصدقائه منتدى علمياً عرف باسم «جمعية روضة المعارف الطرابلسية»، ثم أصدروا في هذا المنتدى مجلة عرفت باسم المنتدى نفسه، ومكث فرح أنطون في الشام حتى عام 1897م، وهو يدير المدرسة والمنتدى المذكورين، إلى أن شد الرحال في العام نفسه، مهاجراً إلى مصر، حيث لم يعد بعد ذلك إلى الشام إلا زائراً.

تكمن أهمية هذه المرحلة في حياة فرح أنطون، كونها أمدته بتكوين شخصيته الفكرية والأدبية، فقد هاجر إلى مصر وهو يحمل معه ذكرياته الجميلة عن دراسته في مدرسة دير كفتين، وقد أثرت عليه تأثيراً كبيراً، يقول فرح أنطون في ذلك: «ولعله كان ذا تأثير على أفكاري في كل حياتي، أريد بهذا صفة المدرسة الدينية.

فقد كان رئيسها بروتستانتياً، ومديرها مارونياً، وأستاذ اللغة العربية والبيان والفقه مسلماً، وناظرها مارونياً.. وكان الوداد والإلفة على غاية ما يرام بين المذاهب المختلفة، ولا أتذكر أنه قام بين الطلبة يوماً ما نزاع أو شبه نزاع بين معتقداتهم».

ونقيض هذا الأثر الإيجابي في شخصيته، هو الأثر الذي تمثل في الصراع الطائفي بين الطوائف المختلفة في الشام، وتظهر الطريقة التي كان يفكر فيها فرح أنطون وهو في الشام ـ في بحثه الذي كتبه في مجلة «المقتطف» بعنوان «الواجبات» وهو بحث حدد فيه واجبات الإنسان في الحياة، وهي ثلاثة واجبات، يقول عنها «على الإنسان من حيث وجوده الذاتي واجبات، تدعى الواجبات الذاتية، ومن حيث وجوده الاجتماعي واجبات تدعى الواجبات الغيرية، ومن حيث وجوده الخلقي واجبات لخالقه تدعى الواجبات الروحية».

هاجر فرح أنطون إلى مصر، وبدأ في الإسكندرية، يكتب مقالاته الاجتماعية، والفلسفية، والسياسية في الصحف والمجلات المصرية تحت أسماء مستعارة، وذلك حتى يرى أثر كتاباته على القرّاء وفي المجال الصحفي، استمر على هذا النهج مدة سنتين، ولما رأى فرح مقدرته على خوض المجال الصحفي، أنشأ مجلة «الجامعة العثمانية» وأصدر عددها الأول في 15 آذار عام1899م، وأصبح وقتها مالكاً لهذه المجلة، فكان يكتب أغلب موادها، ويديرها ويباشر طبعها، وتوزيع أعدادها.

وفي عام 1899م عمل محرراً في جريدة «الأهرام» في الإسكندرية ـ ولما انتقلت هذه الجريدة إلى القاهرة في 31 أكتوبر 1899م انتقل إلى جريدة «صدى الأهرام» التي خلفت «الأهرام» في الإسكندرية فترأس تحريرها لمدة ستة أشهر، ثم توقفت بعد ذلك عن الصدور.

ولم يهمل الأستاذ فرح الدراسات والروايات والمسرحيات وتعريبها، وهي التي وضع فيها إنتاجاً غزيراً نشر بعضه في مجلة «الجامعة»، التي أصدر منها، وحدها، أربعة مجلدات، ثلاثة أرباع موادها بقلمه.

وبهذا يكون فرح أنطون قد عاش في مصر ما يقارب عشر سنوات، وهي فترة استطاع أن يقدم فيها جل آثاره، وخاصة على صفحات مجلة «الجامعة».
يقول خليل أبي حمزة، «كان فرح صوفياً في أدبه، يؤثر المجهول على المعلوم، ويقتحم دياجيره، وكانت تنزع به همته إلى أبعد غاية، وأوعر المسالك»؟
ويصف سلامة موسى أثر كتابات فرح أنطون على نفسه في قوله: «وكان أثر فرح في نفسي أني أكبرت الأدب إكباراً عظيماً، ولم يكن هذا غريباً في مثلي، فإن فرح استبدل بالماوردي عندي جان جاك روسو، وحملني على أن أستبدل بالكلمة الوضيئة، والعبارة المذهبة، أدب المبدأ، والفلسفة والفكر».
في عام 1906م هاجر فرح أنطون إلى أميركا، وحل في نيويورك، مستأنفاً إصدار مجلة «الجامعة» وأنشأ جريدتي: «الجامعة اليومية» و«الجامعة الأسبوعية» وكان يساعده فيهما، نقولا الحداد، ورشيد سمعان، وروزا أنطون.
وبقيت مجلة «الجامعة» وجريدة «الجامعة الأسبوعية» تصدران حتى عزم فرح أنطون على العودة إلى مصر، أوقف فرح أنطون صدور مجلة «الجامعة» بعد صدور العدد العاشر من السنة السادسة، في تشرين الثاني عام 1908م وأوقف صدور جريدة «الجامعة الأسبوعية» بعد صدور العدد مئتين وتسعة وخمسين في الثالث من كانون الأول عام 1908م.
حيث استغرق وجود فرح أنطون في أمريكا ثلاث سنوات وأربعة أشهر عاد بعدها إلى مصر، ولعل أسباب عودته إلى مصر تعود إلى عدم قدرته على الانسجام مع الحياة التجارية التي سيطرت على الحياة الاجتماعية في أميركا، هذا بالإضافة إلى حنينه إلى العودة إلى مصر.
والمدة التي قضاها فرح أنطون في أميركا زودته بالمعرفة وسعة الاطلاع في شؤون الحياة المختلفة، وخاصة فيما يتعلق بالمدينة الغربية، وقد سجل الكثير من انطباعاته عن الحضارة الغربية، مقارناً بينها وبين الشرق في مجلة «الجامعة» وجريدتي «الجامعة اليومية» و«الجامعة الأسبوعية».
ولما وصل فرح أنطون إلى مصر، حل في القاهرة، واستأنف إصدار مجلة «الجامعة» فأصدر عددين في السنة السابعة ثم توقفت المجلة بعدها نهائياً، وبعد ذلك ترأس تحرير جريدة «مصر الفتاة» فترة، وترأس تحرير جريدة «اللواء» في عام 1913م بعد مرض رئيس تحريرها توحيد السلحدار، وترأس تحرير جريدة «المحروسة» وعمل محرراً في الجرائد، ومعظم هذه الجرائد من جرائد الحزب الوطني المصري.
كان كاتباً روائياً ومسرحياً، وصحفياً بارعاً وسياسياً مناضلاً حقيقياً في وجه المستعمر، ولم يترك مجالاً فكرياً أو أدبياً في ذلك الوقت إلا وطرقه، وكان شرقياً يغار على اللغة العربية وما في الشرق من فكر وأدب، نقل ما في الحضارة الغربية من إيجابيات في الفكر والأدب والعمران، وأخلص في الدفاع عن حق مصر في التحرر لاعتباره إياها وطناً ثابتاً بعد الشام، باعتراف معاصريه من المصريين.
كان فرح أنطون مريضاً عندما صدرت جريدة الأهالي مرة ثانية كان مرضه قبل سنوات من وفاته، فقد منع الطبيب فرح أنطون من الذهاب إلى إدارة الجريدة، ولكنه رفض هذا الأمر، وقال: «لابد من الذهاب ولو رجعت محمولاً» وبالرغم من إلحاح أخته وزوجها بالامتثال لأمر الطبيب، ولكنه أصر على موقفه، وقال: «لا أرتاح وفيّ عرق ينبض، ولا أطمح في الحياة يوماً واحداً، إلا لأرى هذا الوطن العزيز حراً».
وبقي بعد ذلك طريح الفراش، لمدة خمسين يوماً، لم يخرج فيها من البيت قط حتى وافته منيته في صباح يوم الأحد الثالث من تموز عام 1922م وهو في الثامنة والأربعين من عمره ودفن في القاهرة، وقدر له معاصروه جهوده الفكرية والأدبية فأقاموا له حفلتي تأبين:
الأولى: في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، في أواخر أبريل عام 1923م.
والثانية: في النادي الحمصي في سان باولو بالبرازيل، في 29 تشرين الأول (أكتوبر) عام 1923م.
وقد قدمت في الحفلتين: الخطب، والقصائد، والتقارير الموجزة عن حياته، وفكره، وآثاره ثم نوه بفضله وجهده في: الفكر، والأدب، والسياسة.

المصادر:

- حسن المناصرة - فرح أنطون روائياً ومسرحياً - عمان 1994.
- روزا أنطون: فرح أنطون: حياته، وتأبينه، ومختاراته، مطبعة يوسف كوى، القاهرة، 1923م.
- حيدر حاج إسماعيل: المجتمع والدين والاشتراكية - فرح أنطون، بيروت، 1973م.
- جورج سالم: المغامرة الروائية: دراسة في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1973م.

المجلات:

- المشرق، بيروت، السنة 41، العدد 9 كانون الثاني 1926م.
- المقتطف، القاهرة، السنة 61، العدد 1 آب 1992م.

❑❑